目錄

中國語詞之彈性作用

一 緒論

由中國之語言文字言，究應屬於單音呢，抑屬於複音呢？這是一個至今尚爭論着的問題。大抵以前之治語言文字學者以「字」爲本位，所以多覺其爲單音；現在之治語言文字學者以「詞」爲本位，所以又見其爲複音。因此，由「聲音語」言，正因聲音單純化的結果，同音語詞逐漸增多，語言不得不增加連綴的詞類，所以不能承認爲單音的語言；然而由「文字語」言，目治之文字不怕同音語詞之混淆，所以尚簡練而不甚需要連綴的詞類。有此二重關係，所以近人提倡的「詞類連書」，不會發生影響。近人如黎劭西周辨明諸先生都曾爲文主張詞類連書，以使語詞的意義與特點更爲顯著。然而，提倡者自歸提倡，實行者卻依舊寥寥，這又是什麼原因呢？白話文的運動成功了，標點符號的應用也普遍了，一經提倡，舉國風靡，何獨於此比較合理的詞類連書的主張，卻始終引不起人們的注意。推究其因，我以爲至少有兩點：一點是中國文辭的音節問題，這一

點不是本文範圍所及，擬另爲一文論述之。又一點即是中國語詞之彈性作用的關係，這纔是本文所要申說的一點。

我嘗細究中國許多語詞，很難肯定地說某一語詞爲單音或複音。我覺得中國語詞的流動性很大，可以爲單音同時也可以爲複音，隨宜而施，初無一定，這即是我們所謂彈性作用。

此種彈性作用之所由形成，其最重要的原因，恐即由於語言文字之不協調。由中國語言的演化言，逐漸傾向於增加連綴的詞類；由中國文字的應用言，似乎依舊保存着單音的特質：——此種情形在文言文的方面尤爲顯著。這即是目治與耳治二種作用不同的關係。耳治的，所重是語詞意義在聲音上的辨析，所以要利用複音語詞；目治的便沒有這種需要了。所以儘有語言中的複音語詞，待寫入文辭卻可以易爲單音；也有本來是單音語詞，而在語言中必須強爲湊合使成爲複音。這種現象便造成了語詞的流動性。例如「衣」「椅」同音，語言中必須有「衣服」「椅子」之分，而寫入文辭，即不妨單用一個「衣」或「椅」字。這在同音而不同聲的語詞，猶且如此，何況同音而兼同聲的呢？

所以高本漢(Bernhard Karlgren)以爲「口語上必須把語詞的原料重新改造一番，而文言上是無需把古來單純語詞的詞類加以更改的。文言上這種保守主義，不但不會引

起意義的含糊不清，而且可以得着一種簡潔分明的文體。所以中國人在書寫上不喜歡采用新的通俗語體。㈠這是語言文字不協調的一點。有了這樣的不協調，所以雖有後起之複音語詞，同時卻又保存著原始的單音語詞。意義無別，而語詞之單複有分，於是在修辭上——尤其在音節方面，便有選擇的需要。因此，中國語詞之彈性作用，在文學作品中格外顯著地表現著。

何以語詞之彈性作用格外在文學作品中表現著呢？即因文人之修辭技巧，正能利用這種不調協性而使之調協。利用文字之單音，遂成為文辭上單音步的音節；利用語詞之複音，遂又成為文辭上二音步的音節。單複相合，短長相配，於是文章擲地可作金石聲了。然而實際上，這依舊與複音語詞的本身有關係。蓋中國之複音語詞，與他族語言之複音語詞不同。中國之複音語詞，也以受方方的字形之牽掣，只成為兩個單純化的聲音之結合。其華化的基礎，依舊是建築在單音上的。㈡由這一點言，即謂為單音化的複音語詞也未嘗不可。所以複音語詞以二字連綴者為最多，其次則三字四字。二字連綴者成為二音步，三字連綴者成一個單音步一個二音步，四字連綴者則成為兩個二音步。中國文學之得有一種特殊的韻律者，即因語詞的音綴，適合這種配合條件的緣故。

㈠見張世祿譯中國語與中國文第三章。㈡見舊作中國詩歌中之雙聲疊韻一文，載文學二卷六號。

利用單音語詞演化爲複音的傾向，利用複音語詞之單音化的特質，於是語言文字之不調協性遂歸於調協，而文學作品中遂很顯著地表現着語詞之彈性作用了。綜合來說，不外四例：(1)語詞伸縮例，即是語詞成語之音綴長短，可以伸縮任意，變化自如。(2)語詞分合例，即是單音語詞可以任意與其他語詞相結合或分離，而複音語詞也可以分用如單詞。(3)語詞變化例，即重言連語任意混合的結果，演變孳生爲另一新語詞。(4)語詞顚倒例，語詞既可以分合變化，於是順用倒用亦無限制。此四例對於音節的配合，極爲方便，所以在駢文律詩中，此種現象尤爲明顯。中國舊文學的修辭技巧，實在以選擇語詞爲重要的條件。選辭得當，可以求其勻整，可以求其儷對，更可以求其音調之諧和，隨心所欲，無施不可；有時可使爲諧隱，有時可使成迴文，更有時可以運用古典。我們卽使說中國文辭上所有的種種技巧，都是語言文字本身所特具的彈性作用也未嘗不可。

二 語詞伸縮例

先從重言伸縮之例說起：

重言之例有二：其一，起於狀物摹聲的作用者，如「關關」「呦呦」「洋洋」「茫

茫」之類，都由單音不足以摹狀其意義，所以必須衍爲重言；此類重言，必須二音一義以合成爲詞，所以不宜單用，單用則其義亡。其又一，本非重言，而以硬疊傳神，或是摹肖口吻，或是形容聲情，如「高高」「低低」「大大」「小小」之類，單字重言，義本無殊；此類重言，根本不需複用，複用則其義重。所以由前一例言，不宜單用；由後一例言，又不必複用。然而昔人行文選辭，卻不能受此限制，正於自由伸縮之處，見出作家修辭的技巧。所以此種關係，出於作家自施鑪錘，經過改造作用者半；其由於語詞本身，原有彈性作用而作家巧爲運用者亦半。

昔人講訓詁，有所謂以重言釋一言之例。顧炎武日知錄，錢大昕十駕齋養新錄，以及俞樾古書疑義舉例諸書，都舉很多的例。在這些例中，我們正可看出昔人修辭有重言單用的方法，所以到諸家訓釋，便不得不仍以重言解之。文選中也有這般情形。謝瞻張子房詩：「王風哀以思，周道蕩無章，」卽用毛詩序「厲王無道，天下蕩蕩無綱紀文章」之語；顏延之秋胡詩：「燕居未及好，良人顧有違，」卽用毛詩「或燕燕居息」之語；又還至梁城作：「曷爲久遊客，憂念坐自殷，」亦卽出毛詩「憂心殷殷」之語。這在李善注中都已舉出。然則所謂蕩者，蕩蕩也；燕者，燕燕也；殷者，殷殷也；都是重言單用之例。蓋此類詩句爲字數所限，所以雖有出處，不得不故意單用以求其勻整。點

化成語，這正是作者匠心之處。不過同時也須知道，作者無論如何經營慘淡，總不能違反語言使用的習慣。

反過來看，更有衍單字為重言之例。臧琳經義雜記論毛傳文例最古一條謂：「十三經中惟毛詩傳最古而最完好，其詁訓能委曲順經，不拘章句，有經本一字而傳重文者，有經重文而傳一字者。」此言雖為訓詁而發，然正說明中國語詞在文辭應用上的伸縮性。重言可省為單字，所以經本一字而傳須重言了；單字又可衍為重言，所以經雖重文而傳又只須一字了。大雅公劉：「于時言言，于時語語。」毛傳謂：「直言曰言，論難曰語。」周頌有客：「有客宿宿，有客信信；」毛傳謂：「一宿曰宿，再宿曰信。」這些都是經用重言而傳以單字釋之之例。於此，可知經之重言只以足句而與義無關。他如邶風之「燕燕于飛」，鄭風之「青青子衿」，以及其他「行道遲遲」「哀哀父母」「嗟嗟臣工」諸語，莫不皆然。劉師培正名隅論謂：「古代形容之詞雖多重語，然單舉其文，亦與重語無異，……所謂重語者亦僅發音時延長之語耳，」正是說明語詞中重言伸縮的彈性。因此知道所謂作家之自施鑪錘者，也不外善於選擇語詞，或運用語詞而已。盧仝寄男抱孫詩：「添丁郎小小，別吾來久久，脯脯不得喫，兄兄莫撚搜，」此以對小兒為言，所以利用疊字作小兒口吻。楊萬里詩本近語體，故其水月寺詩：「低低橋又低低

路，小小盆盛小小花，」亦利用單詞複言的慣例以摹狀聲情。詞曲中間其例尤多。蘇軾菩薩蠻詞：「畫簷初掛彎彎月，」神情在彎彎二字。元張壽卿紅梨花劇：「怕人來，更犬驚，花陰裏躡足行行，柳影中潛身等等，」神情在「行行」「等等」諸字。明吳中情奴相思譜劇：「人兒遠遠，天涯近近，此處孤孤，那邊另另，」亦全以硬疊傳神。蓋此種吐辭時延長之音，原爲語言常態。明竹癡居士齊東絕倒劇中述象王說白：「推過哥哥好做帝，偷去爹爹活晦氣，丟下娘娘實孤悽，看上區區好情意，」神情活現，也只是利用稱謂中固有的重言，以成自然的音節而已。此雖無當疊的需要，卻也有重疊的妙處。

於是，再說連語伸縮之例：

我們假使說重言的伸縮是長言短言的關係；那麼，連語的伸縮，便是徐言疾言的關係。徐言爲二疾言爲一之說，自沈括鄭樵以後，直至清代顧炎武兪正燮郝懿行劉師培諸人，可謂屢經證明，早成定論了。語言中既有此慣例，所以行文時單用複用，更可隨宜而施。

詩小雅：「漸漸之石，維其卒矣，」鄭箋云：「卒者崔嵬也，」此處是四字句，不能用徐言，所以只能用疾言。周南卷耳云：「陟彼崔嵬，我馬虺隤，」此處不用助詞，且與虺隤對文，所以又只能用徐言。爾雅釋山云：「崒者厜㕒，」「崒」即「卒」字，

「厜㕒」即「崔嵬」字。可知古語中單詞複詞原是並用着的。詩鄘風：「牆有茨，不可掃也，」茨即蒺藜，此處以三字爲句，宜用疾言；揚雄羽獵賦：「蹶松柏，掌蒺藜，」則以與松柏爲對，又須改用徐言了。楚辭九辯：「君不知兮可奈何，」此句音節夷宕，當然以用徐言爲宜；若如左傳所載華元驂乘之歌：「牛則有皮，犀兕尚多，棄甲則那！」便不用「奈何」字而用「那」了。

這猶可說是疾言徐言，原成兩個不同的語詞，所以「卒」與「崔嵬」可以自由選用。至如雙聲疊韻的連語，所謂「析之則秦越」者，似乎不應單用了，然而有時爲行文方便，亦正多單用之例。如「於乎」爲疊韻連語，而詩文王篇「於昭于天，」單用「於」字；「猶豫」爲雙聲連語，而楚辭九章「壹心而不豫兮，」單用「豫」字；「馮陵」爲疊韻連語，而詩小旻篇「不敢馮河，」單用馮字；「盤薄」爲雙聲連語，而盤薄之石可謂之盤石，也可謂之薄石，是盤或薄字也可單用了。㊂準此類推，可知詩小雅「何草不黃」「何草不玄」，亦即周南卷耳「我馬玄黃」之意。就合體連語言之，猶且可以析用爲單字。於此，可以知道這種單音文字的力量之大，即在不可分析的複音語詞，待到用入文辭，也可隨意節取的。

㊂ 見俞樾讀山海經多博石條。

話又說回來，文辭中所以能隨意節取語詞的緣故，也因語言中本有此慣例，故於節用以後，可以不變原有的意義。不僅如此，即名詞稱謂也可以割裂，如稱將軍爲將，顧炎武日知錄舉之；稱先生爲「先」或「生」，趙翼陔餘叢考舉之。此外地名官名書名等也都有習慣省稱。顧炎武日知錄有古人二名止用一字，古人謚止稱一字諸條。錢大昕十駕齋養新錄也有古人姓名割裂條，俞正燮癸巳類稿繼之，更有姓氏割裂爲辭學說。他們都以爲此種割裂稱引之例，大都爲修辭關係，頗有見地。實則此種修辭關係，也即本於語詞伸縮的彈性習慣，不過更加推廣而已。

隨意舉些實例：如潘岳關中詩：「紛紛齊萬，亦孔之醜；」馬汧督誄：「齊萬哮闞，震驚台司，」均以齊萬年爲齊萬，則是爲字數所限的關係。此種風氣，在後漢賦家已開此例：如班固幽通賦：「巨滔天而泯夏，」王莽字巨君，而止用一「巨」字。王逸九思：「管束縛兮桎梏，百貿易兮傳賣，」百里奚也止用一「百」字。到後來文尚駢儷，時爲對偶所拘，於是割裂之例也更多。如謝惠連雪賦：「王迺歌北風於衞詩，詠南山於周雅，」案南山指小雅信南山「上天同雲，雨雪雰雰」句，則又以信南山爲南山了。又如陸機辨亡論云：「施績范慎以威重顯，丁奉鍾離裴以武毅稱，」此二句不甚整齊，載晉書本傳者本是如此，而文選改作丁奉離裴，則其割裂以就整偶之迹，不是很爲

明顯嗎？又或牽於聲病關係：其叶韻者，如庾信詩：「始知千載內，無復有申包，」申包謂申包胥。李商隱詩：「曾不問潘安，」潘安謂潘安仁。白居易詩：「天教榮啓樂，人恕接輿狂，」榮啓謂榮啓期。李商隱詩：「玉桃偷得憐方朔，」方朔謂東方朔，此又爲割裂以諧平仄之例。這些都是爲修辭關係。這些雖是比較極端的例，然而實在是作者本於語言慣例加以慘淡經營之所致。

三　語詞分合例

中國語詞既有上述伸縮的彈性，於是文辭中間可以利用之以助行文之變化。然而更須知道可以幫助此種語詞之伸縮性者，原來又有語助詞之特殊作用在。

語助詞在文法上的作用，現在姑且不談。茲所討論者，是語助詞在音節神態上的關係。正因中國語言偏重單音的緣故，所以在語詞之前往往有發聲詞，在其後又往往有尾聲詞。這種發聲和尾聲寫入文辭，便成爲無意義的語助詞。

其屬於發聲者，在古籍中如書大誥「洪惟我幼沖人」之洪，書康誥「爽惟民迪吉康」之爽，書酒誥「丕惟曰爾克永觀省」之丕，以及詩周頌「思文后稷」之思，邶風「逝不古處」之逝，皆屬此類。此類發語詞後世罕用，倘不致發生誤解；即有解洪爲

大，訓爽爲明者，也與原義不太背謬。至其以「不」「無」「勿」等字爲發聲語者，一解作否定之義，便與原義正相反背了。王引之經義述聞所舉語詞誤解以實義條㊃頗多屬於此類之例。如詩小雅車攻之「徒御不驚，大庖不盈，」小雅小閔之「如彼泉流，無淪胥以敗，」節南山之「弗問弗仕，勿罔君子，」王氏都以爲「不」「無」「勿」三字爲發聲，不能以實義解之，說極明確。可知發語詞在昔人語言慣例中是極普通的情形。此類之例卽在近世語言中，也有一些相同的用法。如西廂記：「老僧準備下齋，先生是必便來，」是必，必也；此「是」字便不是是非之是。不過發語詞在後世語言中比較少用。所以人家亦不加注意而已。

不僅在普通語詞如此，卽名詞也如此。有時因單字不成詞，於是加字以配之，使成爲複音語詞，如虞夏殷周皆國名，而曰有虞有夏有殷有周，則以一字不成辭而特加有字，使成爲二音綴了。推之他類亦多有此。如邦曰有邦，家曰有家，室曰有室，廟曰有廟，居曰有居，方曰有方，帝曰有帝，王曰有王，民曰有民，衆曰有衆，三宅曰三有宅，三俊曰三有俊，三事曰三有事，諸例，王引之經義述聞卷三所舉甚多。此與後世稱人名冠以「阿」字同例。如武后稱阿武，韋后稱阿韋，以及阿母阿誰之屬皆是。顧炎武

㊃見經義述聞卷三十二，又參閱俞樾古書疑義舉例卷四助語用不字例。

日知錄云：「阿者助語之辭，古人以爲慢應聲」。慢應聲者，卽因語氣舒緩，故可以增字也。

其用在名詞中間者，如介推之作介之推或介子推，孟反之作孟之反或孟子反，以及庾公之斯尹公之他之類，全是如此。所以左傳稱燭之武而後漢書張衡傳稱燭武，左傳稱鉏麑而說苑立節篇稱鉏之彌，或增或減，至爲自由。明文翔鳳陶比部野紘閣詩集序稱剡溪爲剡之溪，山陰爲山之陰，可知在後世猶有用此例者。元曲中如城南柳雜劇：「笑三也波閭楚大夫，」「也波」也卽同於昔人之「之」字。近人以「胡先之驌，」「梅光之迪，」稱爲笑談，實則昔人原有此例，我們如以稱名割裂爲辭學，則稱名增字，又何嘗不可稱爲辭學呢？俞樾古書疑義舉例所舉句中用虛字例，多屬此類。

其屬於尾聲者，則近代語中常見其例。此例在古代亦已有之。如史記陳涉世家：「夥頤，涉之爲王沈沈者。」索隱引服虔云：「楚人謂多爲夥，又言頤者，助聲之辭也。」助聲之辭卽由語緩的關係。所以漢書陳勝傳易其語爲「夥！涉之爲王沈沈者，」便不用助聲之辭了。又如戰國策齊策：「夫齊雖隆薛之城，到於天，猶之無益也。」馬氏文通卷六謂：「之字不爲義，論語『猶之於人也』義同。」可知語緩語急，儘有伸縮的餘地，全視行文所宜而施的。大抵古語多以發聲足句，後世語則多以尾聲足句。這是

古今語法上的分別。商頌烈祖篇「有秩斯祜，」秩訓大，祜訓福，有秩斯祜，若以近世語譯之卽是「大哉福也」。其用語詞以足句同，所不同者，不過易其語詞之位置而已。西廂記中如「小姐是一女子，尚然有報父母之心，」然字不爲義；「剛剛的打個照面，」的字不爲義；「須索走一遭去來，」來字亦不爲義。現時語言中如「如其」之其，「因於」之於，「旣然」之然，都只是尾聲的作用，不能解以實義。此外如元人曲中所用「不剌」二字，西廂記之「顛不剌的看了萬千」，舉案齊眉劇之「破不剌碗內呷了些淡不淡白粥」，若據閔遇五五劇箋疑所解以不剌爲北方助語辭，不音鋪，如怕人云「怕人不剌的」，唬人云「唬人不剌的」，則知凡可墊助語處皆帶此二字，是又且以這語助尾聲了。

以上都是語緩增字之例。如使語急則可以減字。顧炎武日知錄卷三十二，臧琳經義雜記卷八，俞樾古書疑義舉例卷二都曾論及此點；如以不如爲如，不敢爲敢，不可爲可，不得爲得，豈不爲不之類，全是語急減字之例。此類之例，正與上例相反。其明有「不」字者解「不」爲發聲詞，不以爲否定之詞；其明無「不」字者，又以爲語急省「不」字，反解作否定之義：古語難解，當以此類爲最甚。細繹諸例，竊以爲上述各例應分二類，豈不爲不，與上述不如爲如諸例不同，而與論語顏淵篇「吾得而食諸？」史

記孔子世家引作「吾豈得而食諸，」以「豈得」爲「得」之例相同。大抵此類之例當由古語較少語尾助詞的關係，恐與古書疑義舉例所舉反言省乎字諸例有關。所以日知錄舉詩「亦不夷懌」句，亦謂懌下省一乎字。因此類推，可知「我生不有命在天，」其意卽謂「我生不有命在天乎？」加一乎字，意義自明，不必以「不」爲語詞，也不必以「不」爲豈不了。他如書多方「爾尙不忌于凶德」，謂「爾尙不忌于凶德乎」也。邶風匏有苦葉「濟盈不濡軌」，謂「濟盈不濡軌乎」也。小雅常棣「鄂不韡韡」，謂「鄂不韡韡乎」也。卽如車攻之「徒御不驚，大庖不盈，」桑扈之「不戢不難，受福不那」諸句，也未嘗不可作如此解釋。姑拈此解，以就正於世之治訓詁與文法者。

助詞的作用不僅可以幫助複音語詞的增減，同時更可幫助複音語詞的變化。卽就上述重言單用及連語單用諸例言之，我們若進一步更究其何以能單用之理，則知完全是助詞的作用。此理在王筠早已說過。王氏毛詩雙聲疊韻說云：

有一言可抵連語者：「霝雨其濛，」濛卽溟濛也。「冽彼下泉，」以「冬日烈烈」推之，冽卽栗烈也。「擊鼓其鏜，」鏜卽鏜鞈也。「有卷者阿，」傳曰「卷曲也，」卷曲亦恆言也。「愛而不見，」愛訓彷彿，卽曖昧（此又疊韻）也。「飄風發兮，」發與觱發風寒不異也。凡此皆以一字代雙聲，與不黃不玄何異乎？「靜女其孌，」孌卽婉孌也。「朱芾斯皇，」皇卽唐皇，亦

作堂皇也。「彼爾維何，」爾即麗爾，猶䕷䕷也。「子之丰兮，」丰即丰容也。況「爛其盈門，」爛即粲爛，而「角枕粲兮，錦衾爛兮，」亦分用於兩句。凡此皆以一字代疊詞，與有阿有難何異乎？

他雖只說一言可抵連語，然觀其所舉之例，如「其濛」「其鎧」「[illegible]」「有卷」「有阿」「有難」「發兮」「丰兮」「粲兮」「爛兮」，以及「斯皇」「彼爾」「列彼」「爛其」諸例，都是藉助詞足句兼以傳達情態。故知連語之單用又多是語詞的關係。又王氏詩重言云：

汝墳篇：「惄如調飢，」傳：「惄，飢意也。」釋文：「惄，韓詩作愵」。易林：「愵如旦飢，」愵，即頍弁之「憂心怲怲」也。

烝民篇：「穆如清風，」箋：「穆，和也，」疏：「穆是美之貌，故爲和也。」案說本之「穆穆文王」傳。

是又重言藉助詞作用而單用之證。因知詩經中如豳風東山之「慆慆不歸」，即唐風蟋蟀之「日月其慆」；小雅采薇之「楊柳依依」，即車舝之「依彼平林」；采薇之「雨雪霏霏」，即邶風北風之「雨雪其霏」；小雅伐木之「坎坎鼓我」，即陳風宛丘之「坎其擊鼓」；小雅蓼莪之「蓼蓼者莪」，即蓼蕭之「蓼彼蕭斯」；召南草蟲之「憂心忡忡」，即邶風擊鼓之「憂心有忡」：準是類推，其用複重言者，亦往往酌用單字以資變化。此

例在王氏毛詩重言中亦說過。王氏謂：

執競：「斤斤其明，」傳：「明，察也。」釋訓：「斤斤明明，察也。」……詳釋訓文義，似「其明」即是「明明」。

召旻：「兢兢業業，」箋：「業業，危也。」長發：「有震且業，」傳：「業，危也。」是亦單詞即同重言也。即震亦然。僖公九年公羊傳「震震者何？猶曰振振然」是也。

據王氏所言則是斤斤其明，猶云斤斤明明，有震且業，猶云震震業業。因此，我們可以斷言重言連語之伸縮又有利用助詞以調節的關係。

助詞的增減已經有些分合作用了，於次，再言駢詞組合的問題。

由連語之例言之，大別之可分為音綴與義綴二種：音綴者有合音語，如鉦為丁寧，茨為蒺藜之屬，即鄭樵通志所謂「慢聲為二，急聲為一」者。有雙聲語如「磐薄」「參差」「留連」「黽勉」之屬。有疊韻語，如「逍遙」「優遊」「嶙峋」「鴻濛」之屬，即朱謀瑋駢雅序所謂「析之則秦越合之則肝胆」者。此外，如反語音譯語等亦屬之。義綴者有並行連語，如「草木」「花卉」之屬，其義近；「天地」「愛憎」之屬，其義反。更有相屬連語，或如「雪花」「房主」之屬，加字以限制其義；或如「桌子」「年頭」之屬，加字以足成其詞。音綴者所重在音，義綴者所重在義。音綴連語的伸縮作用已如

上述。相關連語的伸縮作用，上文也曾述及一部分，如所舉助詞增減之例便是。至並行連語，即是現在的所謂駢詞。駢詞之組合有取其義之相反，有取其義之相並，也有取其義之相同。大抵也因單音不足以成詞，於是組合之以使其多音化。

其取義之相同或相近者，於義爲贅，於音則所以足詞。此類語詞，昔人謂之複語，或謂之連文。㊄王引之經義述聞之解經，往往論及此點。如卷十一庸孰條解大戴禮曾子制言篇「苟是之不爲，則雖汝親，庸孰能親汝乎？」句，謂「庸孰皆何也，言何能親汝也；既言庸而又言孰者，古人自有複語耳。」這便是依語言慣例以解經的方法。清代經學所以與語言學文法學等有關者即在此。王氏又解左傳之「叔父陟恪在我先王之左右以佐事上帝，」據爾雅「格陟登陞也」之語，讀恪爲格，謂陟格同義，指魂升於天之意。解禮記少儀「問道藝」之語，以下文問其曾習與否，故據列子周穆王篇「魯之君子多術藝」一句，訓道爲術，而以道藝連文。類此諸則，都足以說明古人自有複語之例，同時也即所以說明語詞伸縮的彈性。經義述聞通論中有經傳平列二字上下同義條，古書疑義舉例有語詞複用例，亦可知此類連文，原是古書通例。我們於此，正可以看出昔人修辭的法則。

㊄顧炎武日知錄卷二十四重言條亦即複語連文之例。

又昔人語文不僅如上述之例，可以兩字複疊成爲並行連語，抑且可有三字重疊之例。此例在後世語言中比較少見。故左傳襄公三十一年「繕完葺牆，以待賓客」之語，唐李涪刊誤便以爲「完」當作「宇」，殊不知此亦古人複語常例。故段玉裁王引之俞樾諸氏均辨其誤。段氏舉左傳「無觀臺榭」之例，王氏舉左傳「嘉栗旨酒」「賦斂積實」及國語「論比協材」「假貸居賄」「蓄聚積實」諸例，俞氏舉左傳「庸次比耦」及尙書「郊牧野」諸例，㈥均足證古人語緩不嫌辭費。後人類此者，如三國志鄧哀王傳「容貌姿美」之語，猶沿斯例。他如楚辭離騷「忳鬱邑余侘傺兮」，忳與鬱邑同義。史記老莊申韓列傳「大抵率寓言也」，大抵與率同義。此以單字與連語複用，則又爲上例之變；而辭賦家則用此最多。至如史記平準書：「初先是往十餘歲，河決觀，梁楚之地，固已數困。」以「初」「先是」「往」三詞重用而疊至四字更爲極端之例。漢書食貨志易之云：「先是十餘歲河決灌，梁楚地固已數困，」便只用「先是」一詞了。此例在後人雖罕見沿用，要是古人屬文通例，不得以繁複病之。

其取義之相並或相反者，有二種用法：一、意義方面確須此相並或相反的二重意義，則於義不爲贅；二、雖是複詞而只用其單義，則於義爲贅。前一項並非用以足句，

㈥經義述聞卷十八繕完葺牆條，古書疑義舉例卷二語緩例。

後一項則全是足句的關係。顧炎武日知錄謂：「古人之辭寬緩不迫，如得失，失也；利害，害也；緩急，急也；成敗，敗也；異同，異也；贏縮，縮也；禍福，禍也；皆此類。」㊆則是駢詞二字之意義相反者，古人往往側用一義。近劉盼遂先生所舉中國文法複詞中偏義例㊇亦足證明顧氏之說，更可知此類連語不重在義而重在音。易言之，仍是語詞伸縮的彈性作用。

不僅如此，其在義之相並者，也往往有所側重，只成連類而及之例。顧氏復舉易繫辭「鼓之以雷霆，潤之以風雨，」及禮玉藻「大夫不得造車馬」諸句以爲風不得云潤，馬不得云造，而云潤之以風雨及造車馬者，取其成爲複詞則利於對偶或便於誦說而已。俞氏古書疑義舉例所舉因此及彼之例，又多屬此類，俞氏且應用此例以正昔人訓詁之誤。因知詞例之研究，眞足爲籀讀古籍的幫助。而同時更足證明駢詞之應用，大率因單字不能成詞的關係。

迨至此例用慣以後，則意義上的小差異便不必注意。如嫉妒雖有害賢害色之分，而楚辭離騷「各興心而嫉妒，」專指害賢言；毛詩樛木序言「后妃能逮下而無嫉妒之心，」又專指害色言了。所以今人語言，對於此類連文往往不加分別：稱言爲言語，不必復有

㊆卷二十七通鑑注條。　㊇見劉氏所著文字音韻學論叢。

直言論難之分；稱衣為衣裳，不必復有上衣下裳之分；稱繩為繩索，不必復有小繩大索之分。是則昔人於平列駢詞或對待駢詞側用其一義，原來也是語言之慣例是如此的。

語言中所以有此慣例，文辭中也所以需要此類連語，即以複詞音節總較單詞為強一些。馬氏文通謂：「古籍中諸名往往取雙字同義者或兩字對待者，較單辭隻字其詞氣稍覺渾厚，」即是此理。他並舉左傳呂相絕秦篇及莊子馬蹄篇中諸語為證，也可知由單詞衍為駢詞，正與衍為重言連語一樣，都是語詞的彈性作用。

由此更進，則同意義的連語，也可連用。辭賦中頗多此種手法。現在即以馬融長笛賦為例：如「安翔駘蕩，」李善注云「駘蕩，安翔貌；」「佁儗寬容，」注云「佁儗，寬容之貌；」這些是注中明言二連語同義之例。又如「兀嶭狋嵍，」注云「嶮峻之貌；」「蚡緼蟠紆，」注云「聲相糾紛貌；」「經寃蜿蟺，」注云「盤屈搖動貌，」這又是注中明言四字同義之例。此外如「從容閒緩」「紛葩爛漫」諸語，注中雖不言同義，實也是由意義相近的連語組合以成者。謝惠連雪賦：「至夫繽紛繁鶩之貌，皓旰皦絜之儀，」其詞氣之渾厚，音節之爽利，也全從複用同義的連語得來。

上所云云猶指單辭組合的駢詞而言，至於本是複音語詞而再加合用，那便必須割裂了。複音語詞的割裂合用，實在等於另造新詞，此另於下文變化例中述之。現在只就專

門名詞的合稱爲例。專門名詞的合稱，在修辭上也有二種作用，即是詞繁者可使之簡，義單者可使之複，易言之，也卽是語詞的彈性作用。

專名之原爲單字者，則組合成爲駢詞本極方便。如詩魯頌閟宮之「奄有龜蒙」，「保有鳧繹」，毛傳云：「龜，山也，蒙，山也；」「鳧，山也，繹，山也；」此卽臧琳經義雜記所謂經合而傳分之例。其幷單字者則割裂縮合，有各種變化的例。其比較勻整者，如莊子胠篋篇：「削曾史之行，鉗楊墨之口，」簡稱曾參史魚以爲曾史，楊朱墨翟以爲楊墨。潘岳西征賦：「懷夫蕭曹魏邴之相，辛李衛霍之將，」謂蕭何曹參魏相邴吉，及辛慶忌李廣衛青霍去病諸人。這些都是縮合姓氏或截取首字之例。賈誼弔屈原文：「世謂隨夷爲溷兮，謂跖蹻爲廉，」隨夷指卞隨伯夷，跖蹻指盜跖莊蹻。潘岳西征賦：「長卿淵雲之文，子長政駿之史，」淵雲指王褒字子淵，揚雄字子雲；政駿指劉向字子政，劉歆字子駿。這些又爲縮合名號或截取末字之例。

然而昔人文中不能盡如上述二例，作比較勻整的割裂合併。於是因音節對偶的關係，又不免時多變化。顧炎武日知錄曾舉其例云：

文中竝稱兩人，而一氏一名，尤爲變體。杞殖華還二人也，而淮南子稱爲殖華。賈誼新書「使曹勃不能制」，曹，曹參，勃，周勃也。史記孟子荀卿傳「管晏不及」，管，管仲，晏，晏嬰

也。司馬遷報任安書「周魏見辜」，周，周勃；魏，魏其侯竇嬰也。揚雄長楊賦「乃命驃衛」，驃，驃騎將軍霍去病；衛，大將軍衛青也。杜欽傳「覽宗宣之饗國」，韋昭曰：「宗，殷高宗也，宣，周宣王也」。徐樂傳「名何必夏子，俗何必成康」。服虔曰，「夏，禹也；子，湯也，湯，子姓」。班固幽通賦「周賈盪而貢憤」，周，莊周，賈，賈誼也。漢序彰長碑云：「喪父事母有柴潁之行」，柴，高柴，潁，潁考叔也。夏侯湛張平子碑云：「同貫宰貢」，宰，宰我，貢，子貢也。風俗通「清擬夷叔」，郤正釋譏「褊夷叔之高懟」，傅子「夷叔迂武王以成名」，杜預遺令「南觀伊雒，北望夷叔」，陶潛詩「積善云有報，夷叔在西山」，皆謂伯夷叔齊。漢廣漢屬國侯李翊碑「夷史之高」，巴郡太守樊敏碑「有夷史之直」，皆謂伯夷史魚。陶潛讀史述九章，程杵是程嬰公孫杵臼。新唐書尉遲敬德傳隱巢是隱太子巢刺王，一謚一爵。卷二十三

在此文中所述諸例有姓與名錯舉之例，如「曹勃」「周賈」等是；有姓與字錯舉之例。如「宰貢」「夷史」等是；有姓與國錯舉之例，如「夏子」等是；有謚與爵錯舉之例，如「隱巢」等是；有姓與爵錯舉之例，如「驃衛」等是；有上下字錯舉之例，如「宗宣」等是。此外更有顧氏所未舉者，如姓與謚錯舉之例：班固幽通賦：「宣曹興敗於下夢兮，」宣曹謂周宣王曹伯陽。有名與職業錯舉之例，如王褒洞簫賦：「於是般匠施巧，夔妃准法，」——般匠謂公輸般匠石。後世如李白扶風豪士歌：「原嘗春陵六國時，」謂平

原君孟嘗君春申君信陵君也。韓愈贈崔立之詩：「東馬嚴徐已奮飛，」謂東方朔司馬相如嚴安徐樂也。此亦本文選修辭之例，而任意割裂，巧爲組合。可知分合的作用，也因有伸縮的作用故。此外，如地名官名年號等亦均有割裂合稱之例。㊈惟以用於應用文字則非所宜。俞正燮癸巳存稿卷九奏摺文字體式述，歷舉乾嘉時申飭省文湊揑之例，亦可知割裂併合雖有音節關係，而自另一方面言，實在是文字游戲的技巧。

語詞之伸縮增減既如上述，所以分用合用也極自由。詩卷耳：「我馬玄黃，」玄黃是雙聲連語，指馬病之意，本不可分用，而小雅分用之爲「何草不黃」「何草不玄」諸句，是合體連語也可分別析用了。禮曲禮：「卜筮者……所以使民決嫌疑，定猶與也。」猶與卽猶豫，是雙聲連語，昔人訓爲二獸名，視同並行連語，非是。猶與既爲合體連語，似也不能析用，然而老子：「與兮若冬涉川，猶兮若畏四鄰，」也卽分別用之了。

至於駢詞之分用，則例證更多。駢文之化單筆爲複筆，全用此種手法。宋玉高唐

㊈地名之縮合者如陸倕石闕銘：「折簡而禽廬九，」謂廬江九江二郡。陳書文學褚玠傳：「稽陰大邑，」謂會稽山陰。又顧炎武日知錄卷二十亦言地名割用一字之例。官名之併合，如晉書陳壽傳：「杜預應陳壽於帝，『宜補黃散，』」謂黃門侍郎與散騎常侍。南史何戢傳：「若帖以驍游亦不爲少，」謂驍騎將軍與游擊將軍。年號之縮合者，如熙寧元豐之稱熙豐，天啓崇禎之稱啓禎，日知錄卷二十割并年號條亦論之。

賦：「日爲朝雲，暮爲行雨，」雲雨爲意義相並的駢詞，「上屬於天，下見於淵，」天淵爲意義相反的駢詞。正以駢詞本是單詞的組合，所以更宜於分用。

語詞之分用也多利用助語詞的關係。如詩鄘風君子偕老：「玼兮玼兮其之翟也；」又：「瑳兮瑳兮其之展也。」玼瑳雙聲，蓋即同字或體，猶賓之初筵詩：「屢舞傞傞，」說文引作「屢舞娑娑」。毛傳云：「玼，鮮盛貌。」案說文云：「玼，新玉色鮮也；」「瑳，玉色鮮白也。」故知玼玼瑳瑳，同字異體，均狀鮮盛之貌。㊉又邶風式微云：「式微式微胡不歸，」鄭箋：「式微式微，微乎微者也，式，發聲也。」是均增加助詞分用重言，以使音節舒長之證。又如鄭風子衿之「挑兮達兮」，挑達雙聲語，故毛傳云：「挑達往來相見貌，」周頌有客：「有萋有且，」萋且亦雙聲語，義猶踧踖，毛傳亦合訓之云：「萋且敬愼貌。」他如邶北風之「其虛其邪，」鄭箋：「邪讀如徐，」故胡承珙毛詩後箋謂：「虛徐二字爲疊韻形容之語。」商頌那之「猗與那與」，俞樾茶香室經說謂：「猗那即隰有萇楚篇之猗儺。」是又利用助詞以分用連語之證。類此諸例，即臧琳所謂經分而傳合之例。㊉㊀ 蓋重言連語既雜助詞以足句，則在經雖是分用，而在傳當然合訓了。

㊉見馬瑞辰毛詩傳箋通釋。　㊉㊀經義雜記卷八毛傳文例最古條。

至於並行連語之利用助詞以分用者，則其例更多。如小雅斯干之「爰居爰處，爰笑爰語」，菁菁者莪之「載沈載浮」，沔水之「載飛載止」「載飛載揚」「載起載行」眞是不勝備舉。此類之例與上文所謂化單筆爲複筆同一作用。如「居」原爲單音語詞，合以「處」字遂成駢詞；然而僅僅一個二音步在音節上猶不足以成句，綴以助詞，稱爲「爰居爰處」，便化單爲複，成爲很整齊的音句了。

四　語詞變化例

語詞既有伸縮分合的便利，於是遂多變化。把連語而延長之，便成爲複重言，詩經中頗多複衍連語之例。如委蛇爲疊韻語，故召南羔羊云：「退食自公委蛇委蛇。」而鄘風君子偕老則云：「委委佗佗，如山如河，」毛傳於「委蛇」與「委委佗佗」義訓相同，所以王筠詩重言謂：「委蛇而長言之卽是委委佗佗。」又如苾芬爲雙聲語，故小雅楚茨云：「苾芬孝祀，」而信南山云：「苾苾芬芬祀事孔明，」則又衍爲複重言了。因知複重言者，本與連語無別，亦只是發音時延長之語而已，這是語文伸縮而變易之一例。朱子語錄謂：「此心停停當當恰在中間。」又謂：「吳才老說梓材是洛誥中書眞恰恰好好。」此亦可爲語言中本有硬疊延長之例。他如齊侯鎛鐘銘以都俞作「都都俞俞」，關尹子以

裴囘作「裴裴囘囘」，韓詩外傳以馮翊作「馮馮翊翊」，樊紹述絳守園池記以文章作「文文章章」，(一一)則不免過於好奇，然亦只是此例過度的應用而已。

反之，複重言亦可減爲連語，如楚辭：「登石巒兮遠望，路渺渺兮默默。」渺渺默默爲複重言，而顏延年還至梁城作詩：「眇默軌路長，憔悴征戍勤，」卽用楚辭語而縮成爲連語了。又如司馬遷報任少卿書：「意氣懃懃懇懇，」亦複用重言，而柳宗元柳惲行狀：「詞旨切直，意氣懃懇，」卽用司馬氏語，而亦縮爲連語了。禮樂記云：「詩云：『肅雍和鳴，先祖是聽。』夫肅肅敬也；雍雍和也，夫敬以和，何事不行。」顧炎武日知錄據之謂：「詩本肅雍一字而引之二字者，長言之也。」可知詩之「肅雍」實卽「肅肅雍雍」之義。蓋縮複重言爲連語，原是詩人修辭恆例。小雅十月之交：「噂沓背憎，」傳云：「噂猶噂噂然，沓猶沓沓然，」可以爲證。俞樾茶香室經說俾民憂泄條卽應用此例以作解，其言云：

民勞篇：「惠此中國，俾民憂泄。」傳曰：「泄，去也；」箋云：「泄猶出也，發也。」愚按憂泄與「寇虐」「惽怓」「醜厲」「安大」等字一例，皆二字平列。傳箋之義非也。憂當爲優，優之言優優也，泄之言泄泄也。爾雅釋言：「優優，和也。」隱元年左傳：「其樂也泄泄，」杜注曰：「泄泄，和樂也。」俾民優泄者，俾民優優泄泄，乃和樂之意也。據說文憂愁

(一一)翟灝通俗編載文條。

字本作𢝊，其作憂者和之行也。然則此經作憂，正優優之本字矣。卷四

俞氏能明昔人修辭之例，所以作解通達若是。修辭學有時可以幫助讀者之了解者，亦正在此。

不僅重言可以縮合成連語，即連語也可以縮合成另一新連語。蓋此與專名合稱之例相同，一方面爲割裂，一方面爲併合。馬融長笛賦：「激朗清厲，」李善注云：「激切明朗，」是激朗卽激切明朗的縮合；又：「牢剌拂戾，」注云：「牢落乖剌，」是牢剌又牢落乖剌的縮合。他如嵇康琴賦：「優遊躇跱，」注云：「躊躇竦跱；」陸機爲顧彥先贈婦詩：「音息曠不達，」注云：「音問消息也；」鮑照擬古詩：「迷方獨淪誤，」注云：「沈淪迷誤也。」凡此類比較生僻的連語，殆無不是出於一般人縮合成的新詞。

此外更有重言連語相混以見變化者，這在摹聲或狀物的語詞爲尤多。如潑剌爲連語，杜甫詩：「船尾跳魚潑剌鳴，」而王實甫麗春堂雜劇：「不剌剌引馬兒先將箭道通，」西廂記：「僕剌剌宿鳥飛騰，」則連語而長言之，兼有重言的作用了。

他如紛紛爲重言，紛亂爲連語，而合成亂紛紛；兢兢爲重言，戰兢爲連語，而合成戰兢兢；都是語詞變化的例。梁廷枏曲話極稱元曲用疊字之新異，其所舉例，如曲彎彎，高聳聳，直挺挺，鬧攘攘，碎紛紛，明朗朗，以及忽剌剌，支楞楞，撲簌簌，滴溜

溜，篤簌簌等詞，大率都由重言連語變化得來。此類語詞若再加以語助詞，便成「遠哉遙遙」「殆哉岌岌」諸詞，昔人文中往往見之，在近代語中反而比較少見了。元曲中又有忒楞楞騰，疎剌剌沙，廝琅琅湯，支楞楞爭，吉丁丁璫，撲通通東諸語，於混用重言連語之外，復綴以合音之字，中國語詞之有彈性作用，於此更可見出。

至或另加形容詞以成新詞者，於意義方面不免有些變更或限制，然而有時也可謂是語詞的彈性作用。如揚雄河東賦：「軼五帝之遐迹，躡三皇之高蹤，」一方面把駢詞「蹤迹」，分用在二句中間，化單筆為複筆，一方面又嫌單詞不合句調，於是稱遐迹，稱高蹤，又變單詞為複詞。類此諸例，駢文律詩中觸處可見，雖與普通語詞之彈性作用，有些分別，實則也是伸縮變化的一種方便法門。此則又是變並行連語易為相屬連語了。

五　語詞顛倒例

語詞固然有不可顛倒使用者。宋人嘲倒語詩所謂「如何作元解，歸去作潛陶」者，人皆知之。明人亦有嘲人誤呼石人為仲翁者。「翁仲將來作仲翁，皆因書讀少夫工，馬金堂玉如何入，只好州蘇作判通。」可知語詞一經倒用，便易受人嘲笑，然此類只是就專門名詞言耳。至於普通語詞，本多顛倒之例。詩之中谷，中林，中河，中阿，中沚，

中陵，中澤，中原，中田，諸語，毛傳均以谷中，林中，河中，阿中，沚中，陵中，澤中，原中，田中，諸語釋之，便可知顛倒用詞，也是辭學。不過這猶兼有文法上的關係，與語詞之倒用有別。至如齊風：「東方未明，顛倒衣裳，顛之倒之，自公召之，」「東方未晞，顛倒裳衣，倒之顛之，自公令之。」把衣裳裳衣顛倒倒顛反覆互用，則完全爲變化的彈性作用。

大抵此類語詞之顛倒使用，也有時代的關係，古語以顛倒爲常例，後世則以顛倒爲變例。俞樾古書疑義舉例所舉倒文協韻例只就協韻之句而言，實則古人之倒用語詞尙不限於協韻。如大雅雲漢「上下奠瘞」，而邶風燕燕作「下上其音」；大雅行葦「牛羊勿踐履」，而王風君子于役作「羊牛下來」；周南「螽斯羽」，而豳風七月作「五月斯螽動股」；小雅魚藻首章云「王在在鎬，豈樂飲酒」，次章云「王在在鎬，飲酒樂豈」：可知無論駢詞連語，昔人本多倒順互用之例。不僅詩是如此，卽於散文，也可如此。孟子「父子之間不責善」，一方面卻說「子父責善而不相遇也」。管子形勢解篇「法度者萬民之儀表也，禮義者尊卑之儀表也」，而韓詩外傳謂「智如泉源可以爲表儀者人師也」。所以俞樾讀楚辭解呢訔爲趑趄，儒兒爲嚅唲。他說：

卜居：「將呢訔栗斯喔咿儒兒以事婦人乎？」愚按韓昌黎文：「足將進而趑趄，口將言而囁嚅，」

卽本乎此。呢嘗，卽趑趄也。嘗從此聲，趑從次聲，本同部字，古得相通，呢之轉爲趄，猶足恭之足音沮也。儒從需聲，嚅亦從需聲，古同聲而通用，兒之轉爲嚅，猶雌霓之霓音齧也。使易楚辭爲嘗促，爲兒儒，則卽韓文之趑趄囁嚅矣。使易韓文爲趄趑，爲嚅囁，卽楚辭之呢嘗儒兒矣。雙聲疊韻之辭，本無一定，倒順皆通耳。

此種顚倒使用法，在漢人猶有此習慣。如漢溧陽長潘乾碑，用燕黎作黎燕，董仲舒賢良策，用勉強作強勉。司馬相如上林賦：「山陵爲之震動，川谷爲之蕩波，」而張衡西京賦云：「河渭爲之波盪，吳嶽爲之陁堵，」一用波盪，一用盪波。其甚者如廣漢屬國侯李翊碑，用「於陵」作陵於，則顚倒專門名詞，不免有「元解」「仲翁」之誚了。

唐宋以後類此之例便比較少見。禮月令：「築邱壠之大小高卑厚薄之度，」王引之據古本謂當作「小大高卑薄厚之度」，也可知類此顚倒使用之例，在後世不甚通行，所以俗儒不免以意改竄了。葛立方韻語陽秋云：

連緜字不可挑轉用。詩人間有挑轉用者，非爲平側所牽，則爲韻所牽也。羅昭諫以沆寥爲寥沆，是爲平側所牽，秋風生桂枝詩所謂「寥沆工夫大」是也。又以汍瀾爲瀾汍，是爲韻所牽，哭孫員外詩所謂「故侯何在淚瀾汍」是也。卷二

據葛氏所言，則知連語倒順互用，在後世已成變例，所以必須有相當的條件。否則只有如韓愈這樣，喜歡「橫空盤硬語」者，又往往以顚倒見奇倔。如孫奕履齋示兒編倒用字

條所舉「碧海濶瓏玲」「磨淬出角圭」「應對多差參」「後日懸知漸莽鹵」「推書撲筆多慨慷」諸句，於用韻關係之外，同時令人兼有生硬的感覺。

六　結論

在本文裏所提出的問題有兩點比較重要：一是文法上的問題，一是文學上的問題。

由文法言，昔人對於古籍中不甚了解的字眼，往往用「無義」「發語辭」「語中助詞」……一類的話搪塞過去，固然嫌其攏統；但在近人一定要把這些字眼逐一弄清，以西洋文法的觀念來講中國的文句，實在也不免有求之過密之失。蓋中國的語言，確隨語急語緩的分別而有助聲之辭。助聲之辭，只在音節上有足句的作用，不在文法上有意義的作用；易言之，只表現語句之神態，而不表現語句之意義。元曲中之「也那」，即同於現在口語中的「來」，也有些近於以前古籍中之「之」。桃花女雜劇：「知他是您行兒也那我放潑，」意即是說：「知他是您行兒來我放潑。」金錢花雜劇：「莫不是醉撞入深宅也那大院，莫不是夢迷入瑤臺也那閬苑，」意即是說「莫不是醉撞入深宅來大院，莫不是夢迷入瑤臺來閬苑」。此類詞句為現代人所熟習，故可知道這些是語詞，只是助聲之辭，而不必鑿求其義。假使歷時稍久，後人不得其解，也即不能理會到說話的

神情，而泥於文法以求之，那便將說「也那」與「來」均有「與」義，那便看成連詞而不是助詞了。古詩中之「言」，或解爲「而」字，或解爲「以」字，固然很妙；然而攏統地稱爲語詞，也未嘗有什麼大不妥當之處。考工記：「梓人曰必深其爪，出於目，作其鱗之而，」而謂頰毛，言作其鱗與而也。孟子：「得之不得曰有命，」言得與不得也。此類句中所用「之」字，若視同口語中之「來」字，也未嘗不可。詩經中如「亦孔之將」，「亦孔之嘉」諸語，於副詞形容詞之間，猶且可用助詞；何況在兩個意義相並的語詞中間。我並非贊同昔人攏統的解釋，而不欲由文法以治訓詁。我只覺得文辭中間每字每詞，都可精密地分別其詞性，乃是後起的事，而施於古籍則或不盡然。我又覺得每字每詞之能確定其詞性，只可施於散文中間，至施於韻語則又不盡然。大抵愈近於口語，則愈多助聲之辭；愈是古代的語言，愈不適合於後世精密的語法；而愈是韻文，也愈須要利用助聲之詞以足音句。語詞中說「荒唐」與「荒乎其唐」，是同樣意義，若必欲鑿求此「乎」字「其」字的詞性，便失之泥。詩經中之語詞，被昔人誤解以實義者，則應當糾正；若昔人攏統的稱爲「發語辭」或「語中助詞」者，便應當細玩詩人之語氣，應當體會現時口語的神情，應當顧到昔人韻語的詞例。文法的推求，固然是一種途徑，似也不必全重在這一方面。這是從語詞之彈性作用所想到的一點。

由文學言，我的見解也有與時賢出入之處。我並不承認駢文律詩爲文字的玩意兒，我只覺得在中國的語言文字中，不妨有駢文律詩的體裁。蓋中國語詞因有伸縮分合之彈性，故能組成勻整的句調，而同時亦便於對偶；又因有變化顚倒的彈性，故極適於對偶而同時亦足以助句調之勻整。因此，中國文辭之對偶與勻整，爲中國語言文字所特有的技巧，而這種技巧，卻完成了中國文學的音樂性。所謂駢文律詩，實卽是從這種趨勢演變來的。阮元文言說云：

> 古人以簡策傳事者少，以口舌傳事者多，以目治事者少，以口耳治事者多。故同爲一言，轉相告語，必有愆誤。是必寡其詞，協其音，以文其言，使人易於記誦，無能增改。

可知對偶與勻整的辭句，正從語言中來。不過後人變本加厲，踵事增華，於是似乎覺得只成爲文字的技巧，似乎覺得只是文字的玩意兒而已。我們只須看古語如「衆心成城，衆口鑠金」，(一三)「生相憐，死相捐」，(一四)「相馬以輿，相士以居」，(一五)「尺有所短，寸有所長」(一六)等對偶而勻整的句子，便可知經傳諸子中「水流溼，火就燥」，「雲從龍，風從虎」，(一七)「滿招損，謙受益」，(一八)「食無求飽，居無求安」，(一九)

(一三)國語引諺。(一四)列子引古語。(一五)家語引諺。(一六)史記引鄙語。(一七)易乾文言。
(一八)書大禹謨。(一九)論語。

「大器晚成，大音希聲」㈡㈩ 諸語，本是語言中常用的句法。我們再看語言中「千山萬水」「千兵萬馬」「千秋萬歲」「有始有終」「有名無實」以及「四分五裂」「四通八達」「孝子順孫」「公子王孫」「咬文嚼字」「舞文弄法」諸語，一句中自為對偶，亦可知與易之「進德修業」「雲行雨施」，老子之「天長地久」，王粲詩之「風流雲散」，韓愈文之「積道藏德」「倒廩傾囷」諸語初無分別。又如語言中「百戰百勝」「百發百中」「一邱一壑」「數一數二」「丈一丈二」「無邊無岸」「夾雨夾雪」及「近水惜水」「將錯就錯」諸語，利用疊字以成對偶與勻稱者，與詩之「不日不月」㈡㈠「有洸有潰」㈡㈡「有條有梅」「有紀有堂」㈡㈢杜荀鶴送僧詩之「道了亦未了，言閑今且閑」諸語，又有何分別，所以我說對偶和勻整，本是中國語言文字中共有的特點。此種特點，不僅宜於駢文和律詩，卽在古文中也需要整句，在古詩中亦適宜偶語的。古文中如韓愈答竇秀才書篇幅極短，而其中所用的整句，如「學成而道益窮，年老而志愈困；」「操數寸之管書盈尺之紙；」「身勤而事左，辭重而請約，」「遁其光而不曜，膠其口而不傳；」「錢財不足以賄左右之匱急，文章不足以發足下之事業；」以及「稇載而往，垂槖而歸」諸語，都是儷體的形式。古詩中如李白贈饒陽張司務璲詩亦僅寥寥數語，而

㈡㈩老子。㈡㈠王君子于役。㈡㈡邶谷風。㈡㈢均秦終南。

其中偶語如「慕藺豈曩古，攀嵇是當年；」「功業嗟落日，容華棄徂川；」「一語已道意，三山期著鞭；」「蹉跎人間世，寥落壺中天；」「獨見遊物祖，探玄窮化先」諸語，均近律體。韓之於文，李之於詩，均是力矯駢儷的，猶且如此，可知這是語言文字共有之特性，為修辭上所不能廢除的。淸代學者如高郵王氏父子之治經，每以經文為相對成文；這雖不免有過泥之處，然就古人修辭條例言之，卻是極適合的。

正因如此，所以語言也有駢儷的可能。諺語中如「拳不離手，曲不離口，」「養兒防老，積穀防飢，」「好馬弗喫回頭草，好女弗穿嫁時衣」諸句，利用排句，以使音節勻整。又如「殺人可恕，無禮難容，」「孤犢觸乳，驕子罵母，」「藥醫不死病，佛度有緣人」諸句儼成對偶，竟與駢句無別。所以縱在白話文中亦儘有駢儷之句。語錄文做到後來成為駢體的格言了。戲曲做到後來也變成駢體的說白了。這固然有一部分或由文士們文字迷的關係，然亦由語言本身可以發揮此種特長之故。我們且看明北海馮氏不伏老劇第一折中論科場一節：

〔看介〕看這條約，開寫得比往年又加十分詳細，是好整齊嚴肅也呵。只見規模宏大，法度森嚴。明遠樓高出廣寒宮，至公堂壓倒森羅殿。天字號，地字號，密匝匝擺列着數千百號；東文場，西文場，齊截截分定了一二三場。南卷中卷北卷，都則是策論經書；易經書經詩經，更兼那春秋禮記。知貢舉乃本部尚書，都總裁是當朝宰相。考試官，監試官，提調官，印卷官，也

有那巡綽監門官，多官守法；彌封所，對讀所，謄錄所，又有那收掌試卷所，各所奉公。四邊廂往來擊柝，一周遭晝夜提鈴。往來擊柝，只見那窮光棍，閉着眼，敲木皮，一下下，道怕怕他，怕怕他；晝夜提鈴，只見他𨭌油花，背着手，拖鐵片，一聲聲道定定鐸，定定鐸。高挑着竿上燈，裏千盞，外千盞，明晃晃，紅蕩蕩；都做了火天火地；擁簇着天下士，前一層，後一層，喘吁吁，鬧炒炒，都做了人海人山。進了門，耳邊廂，喝一聲，仔細搜，則被他捏捏挪挪，搜檢那袖兒裏排筵；過了晌，頭直上，喊幾陣，上緊寫，則被他擊擊聒聒，比併得眼兒中灼火。雞鳴照號，張的張，李的李，恰敘了三言兩語，都道長兄見教見教； 日出散題，你是你，我是我，纔問了一字半句，只說小弟不知不知。英雄入彀，蝦腰曲脊，緊靠着四扇板兒；衛士傳餐，側耳聽聲，單等那三通梆子。半生不熟，乾飯團，還的是太倉老米；連泥帶土，托腮骨，元來是天津道地乾魚。放下的，你一雙，我一雙，隔年陳，那討一個兒可口饅頭；端着的，東半碗，西半碗，腥泔水，卻有幾點兒連毛湯料。一個家喪氣消魂，不是病，不是痛，可又早皮裏抽肉；一個家搜腸刮肚，不知飢，不知渴，只覺的口內生煙。有一般光紗帽，無展翅，掙眉瞪眼，打扮的似抹額鍾馗；有一般破頭巾，油手帕，連耳帶腮，包裹的似纏頭回子。有一般亨亨亨，呀呀呀，扭不來，捏不出，撇弄的魂靈兒虛飄飄在九霄雲外；有一般雙雙雙，察察察，寫不停，煞不住，丟答的筆尖兒滴溜溜在八面風中。有一般光輝明潤，一字字猶如老蚌生珠；有一般巧思精工，一篇篇恰似春蠶作繭。有一般速方的心應手，手應心，霎時間只待爭先賭快；有一般熬場的夜到明，明到夜，一心裏都要取勝奪魁。只聽得畫鼓連聲發龍擂，乍

乍乍，鼕鼕鼕，一更打作二更，二更打作三更；又聽的雲牌亂響撞了鐘，丁丁丁，當當當，三點打作四點，四點打作五點。都只是虛張聲勢，止不過故意窮忙。虛張聲勢，把俺平日學問，逼勒在風簷寸晷之前；故意窮忙，把俺蓋世功名，出脫在片紙隻字之上。神人共助，大道爲公。子俺這一張字紙，斯琅琅擲地金聲；單聽那三級龍門，刮刺刺震天雷響。誰知文章由乎己，窮達在天；取舍存乎人，遲速有命。馬前看錦，非關他眼底成名；籬裏揀瓜，單看你祖先積德。喫了封門宴，上馬宴，另有三日一小宴，五日一大宴；費了禮部錢，京縣錢，還有東城也使錢，西城也使錢。金華罈，麻姑罈，淮安罈，只要雙材大罈；釀兒酒，腦兒酒，珠兒酒，都是加味細酒。油鹽醬醋，流水而來；鵞鴨雞豬，貫魚而進。招賢之禮甚厚，恩典有加；取士之門大開，奔趨恐後。（盛明雜劇二集）

這不是儼然一篇白話的科場賦嗎？因此知道劇中丑角之說白，與大鼓書急口令等，儘管口若懸河，一似傾筐倒篋而出者，而聽者卻都能了解，這全由勻整的關係。清平山堂話本中快嘴李翠蓮記，眞可謂語言妙天下了。然而假使除掉了勻整的作用，又那能如此呢？這是我所謂語體文中應當參些土氣息的地方。

然則現在的語體文，是不是應當仍走老路，以成爲白話的駢體或韻體呢？那又不然。現在人主張歐化的問題，與一般白話文歐化的傾向，那本是不錯的。不過，我們須知何以現在的白話文會走上這條路？有人以爲那是近人不滿於以往文辭只重平面的鋪

排。而欲求其意義之複雜包孕，始創此類特殊的句法。但是此種要求亦不自今日始。以前翻譯佛經的時候，也早已創造出這種包孕的子句，何以這種句法不會影響到其他文體，又何以佛經必須以四字爲句，這個關鍵實在全在於標點符號。蓋昔人作文先要注意到斷句。駢文無論矣，卽在散文也是如此。一般古文家所研練揣摩者，大都不外句法的問題。句調可以成誦者，古文卽能夠成功。否則句讀且不易確定，教人如何懂得。一般古文家的作品，凡句澀言艱者，往往不傳，卽傳亦不易普遍。樊紹述的絳守居園池記，一般人正以好奇的心理作用反爲之注釋疏解，然而終究亦不易上口。所以黃宗羲甚至以讀王思任游喚爲行罰之令，由這一點言，桐城派主張雅潔，對於這種風氣確實改革一下。

古人爲了沒有標點符號，所以只有在句法上注意。第一求其勻整。勻整則無論如何複雜的意義均可曲折達出，而不流晦澀，如佛經的翻譯是。第二求其對偶。駢文在意義上雖覺難懂，而在誦讀上卻是方便。所以韓柳雖創古文，而唐宋四六依舊有其地位。第三求其叶韻，不勻整的固須用韻以爲斷句的標識，如長短句是；卽勻整的也以用韻以後更覺琅琅上口，如史記龜策傳宋元王一段，雖是口頭言語，卻全是韻語。所以中國文辭重在音句而不重在義句。中國歌訣之多以此，舊時欲使家喩戶曉的告示而偏用六言韻

語者亦以此。以上數項均是就韻文駢文或如佛經之準韻駢文言的。所以戲曲語錄之類儘管運用語言，自會傾向駢儷。

至於散文，則不能有此便利，然而古文家卻利用文法上的關係以分句。宋陳騤文則云：「文有數句用一類字，所以壯文勢廣文義也。然皆有法。韓退之爲古文伯，於此法尤加意焉。」不錯，文句用重複的字，誠所以壯文勢廣文義。而我們更須知道於此二者之外尚有斷句的關係，恐怕斷句或是更根本的問題。如韓愈畫記：「行者，牽者，奔者，涉者，陸者，翹者，顧者，鳴者，寢者，訛者，立者，齕者，飲者，溲者，陟者，降者，」諸語，假使用標點符號的話只須說「有行，牽，奔，涉……諸狀」足矣。易說卦云：「乾爲天，爲圜，爲君，爲父，爲玉，爲寒，爲冰，爲大赤，爲良馬，爲老馬，爲瘠馬，爲駁馬，爲木果。」莊子齊物論之狀風吹竅穴云：「似鼻，似口，似枅，似圈，似臼，似洼者，似污者。」都是這一類的句法。

不僅如此，即在普通句法不必用複字者，亦以意義完足，句讀分明爲標準；所以不適宜於長句而只適宜於短句，不適宜於表達複雜的意思而只適宜於表達簡單的意義。愈在這一方面考究，所以文辭愈求其鏗鏘可誦。其所表現的意義雖不如歐化文字之複雜而音節卻遠勝之。

現在的語體文有標點符號以爲輔佐，則不完全的句子插在中間，便不會有上下文不相銜接之感。不整齊的句子錯落雜用，也不會有詰曲聱牙之感。這是現在語體文所以不妨歐化之故。然而猶且有許多過度歐化或硬譯的文辭，比天書還難懂，則又以對於中國語言文字之特性，不免太不顧到的緣故。這是從語詞之彈性作用所悟到的又一點。

文筆再辨

一 導言

文筆之有明劃的區分起於六朝，而文筆之混淆，則自唐宋時已肇其端，所以六朝文筆之稱，到了後世幾莫辨其義。南宋時，陸游老學庵筆記黃徹䂬溪詩話均曾加以辨析，然語焉不詳，依舊易啓誤解。到清代，馮班鈍吟雜錄趙翼陔餘叢考郝懿行晉宋書故也均論及，當然比陸黃二氏爲較詳密，然而仍不能引起一般人的注意，使人知南朝文學批評中有這樣嶄新的問題。其後阮元主學海書院，以文筆問諸生，於是六朝文筆之說始得以復明於後世。至少，也引起了辨析六朝文筆的問題。現時所知，阮氏揅經室集有文言說及學海堂文筆策問諸文，並附載其子福所擬文筆對。當時諸生如劉天惠梁國珍侯康梁光釗等也均有文筆考，載學海堂集中。這些都是辨析文筆重要的著作。自此以後，六朝文筆之分始漸爲世人所熟知。於是繼續辨析此問題者，尚有沈濂宋翔鳳李祖望諸人。沈氏所著見懷小編卷十三，宋氏所著見過庭錄卷十五，李氏所著見鍥不舍齋文集卷三汪

孟慈海外墨緣册子答問，這些雖也有一些精義可採，然都不甚嚴格主文筆之辨。直至清季劉師培始繼阮氏之說，而加以補充闡發。今左盦集中有廣阮氏文言說，國粹學報中有論文雜記，中國學報中有文說，中古文學史中也有一部分分析文筆詩筆之處。此所以近人稱阮劉爲「儀眞文派」。自經「儀眞文派」考證辨析以後，於是當時學術用語所謂文與筆者其義界始漸歸明劃。不過，阮氏諸人之說，雖比較詳盡，仍不免有未盡之處；雖比較精審，也不免有未當之處。自章太炎文學論略始辨阮元諸人之誤，於是王肇祥文筆說鍾應梅文筆辨也均糾正阮元諸氏之失。我於民國十九年間曾寫文筆與詩筆一文，㊀也曾續爲辨析，足補前賢未發之緒。現在覺其猶有賸義，故重行寫定此文，名之曰再辨。

二　辨文筆溯源說

文筆之辨自唐宋以後即已不嚴。阮元諸人發千載之墜緒，而復明六朝文筆之分，這誠是值得注意的事。但因論文筆而遠溯其源，則臆測之見，不免時多傅會。文心雕龍總術篇明明說：「今之常言有文有筆；」又云：「別目兩名自近代耳。」據是數語，則知文

㊀載睿湖二期。

筆始分之時代，不會很遠，而一切溯源之說，大都是不足據了。

其說得最遠的則溯源於孔子。阮元文言說文韻說及書文選序後諸文，以易之文言爲千古文章之祖，似已逗露此意。而在梁光釗文筆考則言之更明。他說：「孔子贊易有文言；其爲言也，比偶而有韻，錯雜而成章，燦然有文，故文之。孔子作春秋，筆則筆；其爲書也，以紀事爲褒貶，振筆直書，故筆之。文筆之分當自此始。」此說近於傅會，不免武斷。蓋文言之文不盡韻偶，筆削之義亦異於筆札。孔子之時對於文筆二字，決不會同於六朝時人這樣的用法。

即說得較近一些的，也溯源於兩漢。劉天惠文筆考謂西漢以經與子爲藝，詩賦爲文，東漢三國亦是如此。於是便斷言此是文筆分別之始。此說固然比較近是，然而猶有未盡，所以鍾應梅文筆辨曾駁其說。不過鍾氏謂「藝者六藝，文者書籍，」以駁經子爲藝詩賦爲文之說，則其說亦不能成立。詩賦一略與六藝諸子兵書等略，其性質確有不同。劉氏強分何者爲藝，何者爲文，固似太泥；而詩賦之與六藝諸子殊科，則亦值得注意。蓋兩漢有文學文章之分，劉氏所云只足證明詩賦之爲文章，只足證明文章與文學之不同，尙不足證明漢人即有文筆之分。所以劉氏也只能說：「漢魏導始，體製未繁，雖矜其斧藻，健於爲文，而苟非史官，無煩載筆；景君之前墓表未傳；仲文以還石誌乃

作。載考晉書蔡謨傳，文筆肇端，自茲以降，厥名用彰矣。」因此，文筆之稱，至早也當至晉代而始顯。宋翔鳳過庭錄據元刻文心雕龍「今之常言」，「今」字作「令」，遂以爲「文筆之分，當在東晉之後，所謂『令之常言』者，蓋謂當時功令有此別目也。」我對於宋氏所謂功令之說，雖未必完全贊同，然而稱文筆之分，在東晉之後則極是。

三　辨文筆之分源於漢人文學文章之分

阮元諸人知六朝有文筆之分誠是一大發見，惜猶不知漢人有文學文章之分。漢人之學術用語，以文學當學術，故儒術亦得稱文學，史記孝武紀所謂，「上鄉儒術，招賢良，趙綰王臧等以文學爲公卿」是也。掌故亦得稱文學，史記鼂錯傳所謂，「鼂錯以文學爲太常掌故；」又儒林傳所謂，「治禮，次治掌故，㊀以文學禮義爲官」是也。乃至律令軍法章程禮儀等亦得稱爲文學，史記自序所謂，「漢興：蕭何次律令，韓信申軍法，張蒼爲章程，叔孫通定禮儀，則文學彬彬稍進」是也。其單用一字者則稱爲「學」，當時所謂「古學」「今學」「慶氏學」等是也。至其稱文章者則同於現代所稱「文學」之義，如史記儒林傳所謂「文章爾雅訓辭深厚，」漢書公孫弘傳贊所謂，「劉向王褒以

㊀徐廣曰，一云次治禮學掌故。

文章顯」皆是也。其單用一字者則稱爲「文」，此在劉天惠文筆考中已備舉之。

其不稱「文章」或「文」者則稱「文辭」或「辭」。如史記曹相國世家云：「擇郡國吏木詘於文辭，重厚長者，卽召除爲丞相史；」三王世家云：「封立三王，天子恭讓，羣臣守義，文辭爛然，甚可觀也；」儒林傳云：「時天子方好文詞；」在此數處，其所謂「文辭，」均近於文章之義。又如史記屈原傳云：「屈原旣死之後，楚有宋玉唐勒景差之徒者，皆好辭而以賦見稱。」則與漢書揚雄敍傳所謂「淵哉若人實好斯文」者同義。不過言「文章」或「文」，較偏重在性質方面，言「文辭」或「辭」，似較重在形式方面而已。漢人用語除王充論衡所舉「文」或「文章」仍爲廣義以外，大都可作此種解釋。這可以勉強說是「文章」或「文辭」，「文」或「辭」的一些區別。

明漢時有「文學」與「文章」之分，「學」與「文」之分，則知六朝「文」「筆」之分，不過從漢時所謂「文」或「文章」一語，再加以區分而已。我嘗根據邢昺論語疏解「文學」爲「文章博學」之說，推知周秦時「文學」一名包括文章博學二義，至漢時則分指博學爲「文學」，詩賦爲「文章」，于是始岐而爲二，自謂此義亦前人所未發。證以梁元帝金樓子立言篇所謂「古之學者有二，」正相符合。蓋金樓子所謂「古之學者有二」者卽一是儒而一是文，一指博學而一指詩賦也。金樓子云：「夫子門徒轉相師

受，通聖人之經者謂之儒，屈原宋玉枚乘長卿之徒止於辭賦則謂之文，」據是，可知彼所謂「古之學者」云者正是指漢時而言，並非指周秦時言。否則在周秦之時，「文學」一語可以賅括盡之，即在古之學者亦未見有二也。

但漢人雖有文學文章之分，而所謂「文學」，既可以指通其理者，如以儒術爲文學是，也可以指識其事者，如以掌故爲文學是。其所謂「文章」，又可以指詔書律令，又可以指辭賦，則所謂沈思翰藻與紀事直達者初無分別。所以漢書公孫弘傳贊云：「文章則司馬遷相如。」他以遷與相如並稱爲能文章，則其無文筆之分可知。劉天惠文筆考乃謂「馬遷長於敍事，而傳贊但稱其史才，不得混能文之譽，」據此以言，亦足知劉說之非了。蓋漢人所謂「文章」正可包括史才而言的。因此，我們可以知道後來文筆之分，不過從漢人「文章」一語再加區分而已。

四　辨文筆之義有前期後期之別

漢書司馬相如敍傳稱：「文豔用寡子虛烏有。」而樓護傳引長安號亦有「谷子雲筆札」之語，似乎漢人即有文筆之稱。但是文筆二字並未連言，則不足以明其關係。晉書中便連言了。如蔡謨傳云：「文筆議論有集行於世；」習鑿齒傳云：「以文筆著稱。」

文苑張翰傳云：「其文筆數十篇行於世；」曹毗傳云：「所著文筆十五卷傳於世；」袁弘傳云：「桓溫重其文筆專綜書記；」類此諸條，都是以文筆二字聯綴成辭，這纔是文筆連稱之始。然而此數處雖連言而不曾對舉，則仍不足以明其區別。惟有文苑成公綏傳謂：「所著詩賦雜筆十餘卷行於世，」則似以詩賦爲文，表示與雜筆不同。然晉書畢竟出唐人所撰，此數條究竟是否本於晉人著述，或出於唐人之竄定，無從考知。因爲唐初之時，文筆之稱，猶爲時人所共知也。

至以文筆對舉而復說明其區別者則始於劉宋。南史顏延之傳：「宋文帝問延之諸子才能。延之曰，竣得臣筆，測得臣文。」此於文筆二字始分別言之。范曄獄中與甥任書云：「手筆差易，文不拘韻故也。」則於對舉之外更復述其異點，所以文心雕龍總術篇說：「今之常言有文有筆，以爲無韻者筆也，有韻者文也。」文筆之以有韻無韻爲別，蓋本於此。但此種區別，只重在文筆形式上之不同，猶不足以顯文筆性質上之歧異，所以只能說是文筆區分之前期的見解。

劉勰之撰文心雕龍着手于齊而完成於梁初，故於文筆之歧異，猶只重在形式之區分。至梁元帝金樓子立言篇所云：「屈原宋玉枚乘長卿之徒止於辭賦，則謂之文。至如不便爲詩如閻纂，善爲章奏如伯松，若此之流汎謂之筆。」又云：「吟咏風謠流連哀思

者謂之文。……筆，退則非謂成篇，進則不云取義，神其巧惠，筆端而已。至如文者惟須綺縠紛披，宮徵靡曼，脣吻遒會，情靈搖蕩。」則便顯與劉勰所云不同。他以情靈搖蕩流連哀思者謂之文，善爲章奏，善緝流略之流謂之筆，則明是着眼在性質上之差異，與所謂有韻無韻者不同了。在金樓子以前雖也有一些見解重在性質的分別，但總沒有說得這般淸晰肯定的。又在金樓子中雖猶以吟咏風謠者謂之文，不便爲詩者謂之筆，似仍不免作形式上之區分，但與專在形式上作區分者總是不同，所以此是文筆區分之後期的見解。

由形式以分別文筆比較易知；由性質以分別文筆比較難定。所以時人所論，往往多重在形式。後世如阮元諸人所言，於此問題也不免有誤解之處，實在卽因仍泥於形式的緣故。

五 辨辭筆

明文筆之義，有前期後期之別，有形式性質之分，則知當時稱名不妨更有「辭筆」「詩筆」「文史」「文記」諸目。其稱辭筆者，如南史孔珪傳：「與江淹對掌辭筆，」陳書岑之敬傳：「博涉文史，雅有辭筆，」此數處均以辭筆並言，蓋與陳書劉師知傳所

謂「工文筆」，徐伯陽傳所謂「以文筆稱」諸句之例同。漢人稱「文辭」之義同於「文章」，而「辭」的意義亦同於「文」。這在上文已經說過。所以阮福文筆對謂：「辭亦文類……繫辭即屬辭，猶世所稱屬文。」因此，「辭筆」之稱，比較重在習慣使用上的意義，與上文所云前期後期文筆之別，可謂全無關涉。辭筆之稱，旣重在習慣使用上的意義，所以辭筆之「辭」，可以着眼在形式上的分別，以偶語韻文爲辭。阮福云：「繫辭雖是傳體，而韻亦非少。……楚國之稱楚辭，皆有韻。」劉師培中古文學史亦同其說，謂「詞之爲體迴異直言，……六朝之辭亦以偶語韻文爲限。」這都是專指形式上的分別言的。同時，辭筆之辭，也可兼顧到性質上的特點。說文云：「辭，說也。」㊂說者，釋也，所以「辭」字得引申爲篇章之義。又說文云：「詞，意內而言外也。」所謂意內而言外者，謂意不可見，以言形容其意也，形容其意，則或罕譬妙喻以達之，或鋪采摛文以飾之，所以詞字又有詞章詞藻之義。秦漢以來「辭」「詞」二字混用不別，於是「辭」字也有藻飾之義。故由辭的引申義言，是文章之義；由辭的假借義言，則又近彣彰之義。文學之「文」本文兼有「文」「彣」二義。章太炎文學總略云：「凡文理文字文辭皆稱文，言其采色發揚謂之彣。」則知六朝所謂「辭筆」云者，正與「文筆」

㊂據廣韻引。

字異義同。因此，可知陳書岑之敬傳所謂「博涉文史雅有辭筆」云者，「文史」與「辭筆」正是修辭互文易辭之例。由其所讀者而言則稱文史；由其所撰者而言則稱辭筆。所以時人言辭筆，又可與時人文筆說中之第二義同，不妨兼就文學性質言之。

六　辨詩筆與詩文

六朝於文筆對舉之外，更有以詩筆對舉者，如劉孝綽有「三筆六詩」之語，任昉傳有「任筆沈詩」之目。梁國珍文筆考亦已備舉其例。夫既以詩筆對舉，則當然只是有韻無韻的問題，而與文學性質無關。此種分別最易明瞭，故時人所言文筆之分，大率以此爲主。劉勰文心總術篇雖謂「別目兩名自近代耳，」似不以文筆區分爲然，然其書分析文章體製，亦隱以有韻無韻爲別。[註]則知其序志篇所謂「論文敘筆則囿別區分」者當卽指此而言了。

詩筆之分，比較明晰，所以到了唐代雖漸泯文筆之別，而詩筆對舉，猶爲時人習用之語。杜甫詩稱「賈筆嚴詩」，杜牧詩稱「杜詩韓筆」，這都是比較顯著之例。侯康文筆考中亦備舉之。因知陸游老學庵筆記所以誤謂「南朝詞人謂文爲筆」者，蓋卽以此。

[註]說見劉師培中古文學史。

自唐以後，所以不復有文筆之分，則以唐人又以詩文對舉之故。詩文對舉，則全是形式體製的問題了。既側重在形式體製的方面，所以唐人不妨仍沿詩筆對舉之稱，卻很少以文筆對舉之語。蓋詩筆與詩文之稱，都是着眼在形式的分別的。六朝既有詩筆之稱，當然也不妨有詩文之稱。後人只知唐以後詩文之稱，不復知六朝文筆之稱，這固然是錯誤；乃一般作文筆考者，知六朝有文筆之分，卻不知六朝也有詩文之分。這也不能不說是粗忽。蓋詩文之分，在昔孔門卽已有之，我於中國文學批評史中謂「孔門論文就典籍之性質言，則分爲詩書二類；就文辭之體裁言，則別爲詩文二類。」㊄故知六朝時分舉詩文，也不過沿襲舊稱而已。如魏書宗欽傳所載與高允詩「文以會友，友由知己，詩以明言，言以通理」云云，卽以詩文對舉。又如南史沈約傳稱：「謝玄暉善爲詩，任彥昇工於筆，」而梁書沈約傳卻謂：「謝玄暉善爲詩，任彥昇工於文章，」同樣句例，而一稱筆一稱文章，一以詩筆對舉，一以詩與文章對舉，則知詩筆之稱也正與後世詩文之稱相同。因知陸游所謂「南朝詞人謂文爲筆」之語，若就此例而言，並不能謂爲錯誤。乃阮元諸人獨不舉梁書是條爲例，這又是什麽意思呢？

㊄見作者所著中國文學批評史頁一二。

七　辨文史與文記

文筆之分始於晉時，文史之稱亦始於晉。潘岳西征賦云：「長卿淵雲之文，子長政駿之史，」意謂司馬相如王褒揚雄之文，與司馬遷劉向劉歆之史，此是文史分言之始。此後魏書宗欽傳所載欽與高允詩亦有「經緯曰文，著述曰史，斟酌九流，錯綜幽旨」之語。又崔光傳述崔鴻建議云：「史才如班馬，文章如張蔡」：這也是文史分言之例。蓋與上文所舉陳書岑之敬傳所謂「博涉文史」相同。案金樓子立言篇云：「任彥昇甲部闕如，才長筆翰，善緝流略，遂有龍門之名，」則知文史云者，也正是文筆之義。所以劉天惠文筆考之論筆，謂是「體近乎乙部，義託於龍門。」

此外有稱文記者，後漢書文苑葛龔傳云：「和帝時以善文記知名，……著文賦碑誄書記十二篇。」此處所謂文記，其意義也卽同於文筆。蓋筆有二義，善緝流略者固謂之筆，善爲章奏者也未嘗不是筆。文史之史，是指「善緝流略」者而言；文記之記，則又指「善爲章奏」者而言，蓋記有記室書記之義，所以文記之義，也正同於文筆。

八　辨筆與「言」「語」

六朝於文筆之外，別有所謂「言」或「語」。言或語是對筆而言，筆是言與語之文者。言與語則所謂「直言之言，論難之語」而已。自阮元文言說，以單行之語爲古人所謂「直言之言，論難之語」，於是阮福文筆對遂以「直言無文采者爲筆」，劉天惠文筆考亦以筆「爲直言序述之辭」。此種錯誤，均在以筆爲直言；而其所以以筆爲直言者，蓋又誤在泥於形式以偶語韻文爲文之故。旣以偶語韻文爲文，當然不得不以散體直言爲筆。實則筆之與言，正不相同。文心雕龍總術篇引顏延年說云：「筆之爲體，言之文也。經典則言而非筆，傳記則筆而非言。」此數語定筆與言的分別正極分明。蓋此就筆與「言」言，並不是就筆與「文」言。筆雖不必如文之「綺縠紛披，宮徵靡曼，」然亦總不同於「直言之言」與「論難之語」，所以爲「言之文」。而劉勰乃非之，以爲「易之文言豈非言文，若筆不言文，不得云經典非筆矣。將以立論，未見其論立也。」實則顏延之所言，是就經典的共相言之；劉勰所言，是就一部分的特點言之。二人所言本非同一對象，所以異其論旨。梁國珍文筆考乃謂「如延年所云，是以文爲筆耳，」則不免更誤了。

現在，再就當時史籍之以筆與言對舉者證之。晉書樂廣傳云：「廣善淸言，而不長於筆。將讓尹，請潘岳爲表。岳曰，當得君意。廣乃作二百句語述己之志。岳因取次

比。使稱名筆。時人咸云，若廣不假岳之筆，岳不取廣之旨，無以成斯美也。」又摯虞傳云：「太叔廣樞機清辨，廣談，虞不能對；虞筆，廣不能答。」此二節所謂「談」，所謂「語」，都是就「言」而言的。至於「因取次比」，則正所以文飾其「言」。文飾其言，則當然可以成爲名筆了。

九 辨文章與文學

綜上所述，則知除「言」或「語」以外，全是文章之事，全在文學的範圍以內。所以我以爲當時稱名，所謂「辭筆」「詩筆」「文史」「文記」云云，其意義也全同於文筆之對舉。不過用「辭筆」之稱，比較偏於習慣使用的意義；而「文史」「文記」諸名，又似乎側重在文學性質之分別，其意義與近人所謂純文學非純文學之分爲近。至於以詩文對舉者則只是文章體製之差異，其意義又與普通所謂韻文非韻文者爲近。此二者之不同，也正表示文筆之分之後期與前期的見解之不同。由文學性質言，純文學與非純文學均爲文學中的一種，故時人以「文學」爲其共名，而文與筆爲其分名。凡稱「辭筆」「文史」「文記」者同此。金樓子言：「今之學者有四。」而文與筆卽爲四學中之二種，蓋此二種，卽是文學之分名也。由文章體製言，則韻文非韻文均爲文章之一體，

故又以「文」爲其共名。而詩與筆爲其分名。有時，也可仍以文與筆爲其分名。文心雕龍云：「夫文以足言，理兼詩書，」范文瀾講疏謂：「文字之用本所以代表言語，有韻之言語爲詩，無韻之言語爲書，筆之於紙皆謂之文。」所解極是。據是，可知由文學性質言，或由文章體製言，其意義各不相同如此。

因此，我們更須檢討時人對於「文章」「文學」二語之意義。六朝文筆之分源於兩漢文學文章之分，這以前已曾說過，我們更須知六朝文學文章二語之意義，與兩漢又不盡相同，蓋由當時對於文學觀念認識之淸楚，所以更能(1)離文學於學術之外使之不復兼「博學」一義；(2)合文學與文章爲一，使之轉近於「文章」一義。

離文學於學術之外，故「文學」一名之含義始與近人所用者相合。觀宋文帝之立四學，命雷次宗立儒學，何尚之立玄學，何承天立史學，謝玄立文學，其後明帝立總明館亦分「儒」「道」「文」「史」「陰陽」爲五部，可知當時文學實能獨成一科，而不復視爲學術之總稱了。

合文學與文章爲一，故不復有兩漢所謂文學文章之分。蓋在當時以「文學」爲文章之事，而以「文章」爲文學的作品。文章文學只是一件事的兩種看法。北史李昶傳云：「文章之事不足流於後世。」此所謂文章之事，卽指文學。下文再云：「故所作文筆了

無藥草，」此所謂文筆，卽是「文章」一共名中的分名。他正因看不起「文學」，所以對於所作文章了無藥草。梁書簡文帝紀云：「引納文學之士，賞接無倦，恆討論篇籍，繼以文章。」此所謂文章，卽指文學的作品。所以討論文章必須引納文學之士。合文學與文章而爲一，這又是到六朝纔如此的。

十 辨文筆之含義

我們既說明文筆都是時人所稱「文章之事」，所以文筆是文章中之一體，而同時並爲文學中的一種。我們既說明時人之分別文筆有體製性質二義，而當時「辭筆」「文史」「文記」與「詩筆」「詩文」諸異稱，也正可看出時人解釋文筆之二義。因此，檢討文筆之含義，更應認清何者爲文學中之文筆，何者爲文章中之文筆——或者說一是文學中之文筆問題，一是文章中之詩筆問題。

文學既獨成一科，故就文學性質言，自當區爲「文」「筆」二種。稽諸當時史籍，其稱「文學」一名，殆無不可兼指此二種者。魏志王粲傳云：「始文帝爲五官將，及平原侯植皆好文學，粲與北海徐幹，廣陵陳琳，陳留阮瑀，汝南應瑒，東平劉楨並見友善。」今案此數人所長不盡相同：魏文典論稱「王粲長於辭賦，徐幹亦粲之匹，」而與

吳質書又稱「劉楨五言詩之善者，妙絕時人，」因知此數人之所長在於「文」。至典論之稱陳琳阮瑀則謂「章表書記今之儁也；」其與吳質書亦云：「孔璋章表殊健，元瑜書記翩翩，」而曹植與楊德祖書且謂「以孔璋之才不閑於辭賦，」則知此二人之所長又在「筆」而不在「文」。以上數人於文筆既各有偏長，而魏志對於以上諸人卻一律稱其「文學」，這不是「文學」一名，兼有「文」「筆」二義嗎？文帝與平原侯植均以好文學之故，而友善此數人，則知工文擅筆，都是文學中事。魏書祖瑩傳云：「瑩以文學見重，而瑩之筆札，亦無乏天才，」北周書蘇亮傳云：「亮博學好屬文，善章奏，河內常景謂人曰：『秦中文學可以抗山東者將此人乎？』」這是「筆」稱文學之證。所以當時不僅能文者稱文學之士，即擅筆者也得稱文學之士。梁書文學劉苞傳稱：「高祖即位，引後進文學之士，吳郡陸倕張率並以文藻見知，」而陸倕即是以筆馳譽之人。據是，可知文與筆都是「文學」一共名中的分名。

文章既指文學之作品，故就文學之體製言，也得分爲「文」「筆」或「詩」「筆」二種。南齊書晉安王子懋傳云：「文章詩筆，乃是佳事，」於「詩」「筆」對舉之外再冠以「文章」二字，蓋即連共名分名而並言之耳。梁書何遜傳云：「初，遜文章與劉孝綽並見重於世，世謂之何劉。世祖著論論之，云：詩多而能者沈約，少而能者謝朓何

涵。」此傳前文推崇涵之文章而下文所論卻全是論他的詩。據是，又可知文與筆或詩與筆，都是文章體製之分名。

明「文學」為文與筆之共名，則知文苑傳中之人物，卽所謂文學之士，不妨兼擅文與筆。梁書鮑泉傳：「兼有文筆；」周書劉璠傳：「兼善文筆，」卽是其例。侯康惠氏後漢書補注跋乃謂：「六朝以有韻為文，無韻為筆，兩漢文章惟詔策章奏等無韻，其密爾自娛者則皆有韻。文苑諸子不與漢廷大事，故文多筆少，蔚宗因以文苑名篇。」此眞不免近於曲說。此種錯誤卽由泥於有韻無韻之分，而不知所謂「文」者，可有「文學」「文章」二義也。侯氏所謂有韻無韻云者，只能就文章之「文」言，所以以為文苑諸子文多筆少。殊不知文苑傳之所謂「文」，乃是指文學之「文」而言。指文學之「文」而言，則所謂「文學之士」，那能不「善為章奏」「善緝流略」！

明「文」或「文章」為文與筆或詩與筆之共名，則知文集中之所萃，卽所謂文章著述，又不妨兼賅詩與筆。當時阮孝緒撰七錄，卽以文集別為一類。而時人文集，大率兼包詩筆二體。北史蕭圓肅傳云：「撰時人詩筆為文海四十卷，」亦卽其例。因此，可知蕭統文選兼輯詩筆，而劉勰文心亦總論韻散之故。阮元文韻說不明此義，至以句中宮商當之，誤矣。

十一 辨文筆之範圍

如上文所證明，只足以說明「文」之爲義，有廣有狹。由共名言，則文可賅筆，由分名言，則文與筆對。所以劉師培中古文學史謂筆不該文，文可該筆。但細按此說亦不盡然。黃侃文心雕龍札記巳曾說過：「事類篇曰：『事美而制於刀筆，』爲通目文翰之辭；鎔裁篇：『草創鴻筆，先標三準，』爲兼言文筆之辭；頌讚篇：『相如屬筆，始讚荊軻，』爲以筆目文之辭：蓋散言有別，通言則文可兼筆，筆亦可兼文。」此說至爲通達。王肇祥文筆說亦言：「文筆之名雖言則別，散言則筆亦稱文。」因此，我們又應審辨文筆範圍的問題，究竟誰能包括誰？

關於這些，我們更須分別「文」「筆」二字在習慣使用上的意義與當時分別的意義。蓋上所論證，全是着眼在當時分別的意義的。至於黃氏所言「通言則文可兼筆，筆亦可兼文」者，實在宜就習慣使用的意義言的。蓋就習慣使用的意義言，所謂「文」，所謂「辭」，所謂「筆」，全無分別。在習慣上所謂「文」「辭」「筆」云者，只是指屬綴文辭而言。所以有時「文筆」之稱，不是兩個對立的單名，而是由兩個單名所組成的連語。我們卽看晉書所舉文筆連稱各條，如習鑿齒以文筆著稱，桓溫重袁弘之文筆諸

例，都應作如是解釋。又如南史傅亮傳：「武帝登庸之始，文筆皆是參軍滕演，北征廣固，悉委長史王誕；自此之後，至於受命，表策文詔，皆亮辭也。」此文所謂「文筆」所謂「辭」實是同一意思。北史魏高祖紀：「有大文筆馬上口授，」魏書溫子昇傳：「臺中文筆皆子昇爲之，」隋書李德林傳稱陸卬見其文筆浩浩如長河東注。此所謂文筆，也是泛言其所作文辭。所以宋以後人之稱文筆，也當作如是觀。梁國珍文筆考謂其襲六朝舊語，恐非是。因爲此種用法，在六朝以前原是如此的。劉師培謂古云文筆，猶今人所云詩文詩詞，確爲二體，亦由考之未審。此外，不僅「文筆」如是，卽「辭筆」之稱亦然。如蔡邕上漢書疏：「非臣辭筆所能復陳；」此文所謂「辭筆」，也不得視爲兩個對立之單名。蓋此類「文筆」「辭筆」之稱，義卽同於「文辭」。知文辭二字連用之時，並非對舉而言；卽知文筆辭筆之稱，也不得定泥於對舉之義。不僅如此，黃徹䂬溪詩話與陸游老學庵筆記並言宋人以詩筆爲詩。但是我們細看䂬溪所舉臨川詩「閒中用意歸詩筆，靜定安身比泰山，」東坡詩「水洗禪心都眼淨，山供詩筆總眉愁」諸例而言，知宋人所謂「詩筆」也與六朝不同，不能視爲兩個對舉的單名。因知「鴻筆」之稱，義卽同於「鴻文」「鴻辭」；「屬筆」之義也卽同於「屬文」「屬辭」。而有時「文」之該「筆」，也正不必是體製性質的關係。如李充翰林論云：「或問曰，何如斯

可謂之文？答曰：「孔文舉之書，陸士衡之議，斯可謂之文也。」即就此節所言而論，由性質言，書與議皆是「筆」；由體製言，書與議也不是有韻之作；然而稱之爲文，蓋此正是就習慣使用的意義而言的。梁元帝謂「古之文筆今之文筆其源又異」者，竊以爲應當着眼在這一點的區分。

十二 辨文筆之體製

於是，再就時人分別文筆之意義，一言文筆之體製。阮元諸人泥於形式體製以分別文筆，於是以韻偶爲文而散體爲筆。殊不知由性質言則偶語者亦可以稱「筆」，而散行者也可以稱「文」。

阮元既泥於以韻體爲文，於是對於文選之彙輯無韻之文，便不得其解，而強爲之說。如其文韻說謂：「梁時恆言所謂韻者固指韻腳，亦彙謂章句中之音韻，即古人所言之宮羽，今人所言之平仄，」此說便不免有些牽強了。蓋時人所言之韻，正是指韻腳而言。南史陸厥傳謂：「將平上去入四聲，以此制韻，」韻的作用，於此節中可謂說得極其明晰。王肇祥文筆說亦謂：「阮說弘通，但非所論於齊梁文筆之分途，」正也見到此點。至於章句中之音韻，則時人稱之爲「和」。文心雕龍聲律篇云：「異音相從謂之

和，同聲相應謂之韻。」是韻與和顯有區別，不得謂和爲韻。而且阮福所問，是據文心雕龍所云無韻爲筆有韻爲文者而言，假如根據金樓子所云：「善爲章奏謂之筆，」而以文選中何以猶多章奏之作爲問，不知阮元更將何辭以對。所以這種錯誤，全由於不知「文」又爲詩筆之共名所致。

不僅如此：文韻說再根據沈約宋書謝靈運傳論所謂「宮羽相變低昂舛節」者，而以爲「休文此說乃指各文章句之內有音韻宮羽而言，非謂句末之押脚韻也。是以聲韻流變而成四六，亦祇論章句中之平仄，不復有押脚韻也。」於是再進一步斷言：「四六乃有韻文之極致，不得謂之爲無韻之文。」於是對於文選所載不押韻脚之文，也正視爲有韻之文了，他這樣曲解六朝有韻爲文之說，所以斷以偶語儷辭爲文。殊不知六朝文筆二字之意義，只指有韻無韻之分，並不是指駢儷散行之別。章炳麟文學總略云：「近世阮元以爲孔子贊易，始著文言，故文以耦儷爲主，又牽引文筆之說以成之。夫有韻爲文，無韻爲筆，是則駢散諸體，一切是筆非文，藉此證成，適足自陷。」據是，也可知阮說之不能夠成立了。不過章氏所論，只能駁阮氏之文言說，似尙未見其文韻說。大概阮元文韻說所言亦正以其說之難以成立而適足自陷，於是硬以駢文中之奇偶相生，頓挫抑揚，詠歎聲情，爲合乎音韻宮羽，而強指爲有韻之文，卻不知又陷於穿鑿附會，流爲遁詞

也。

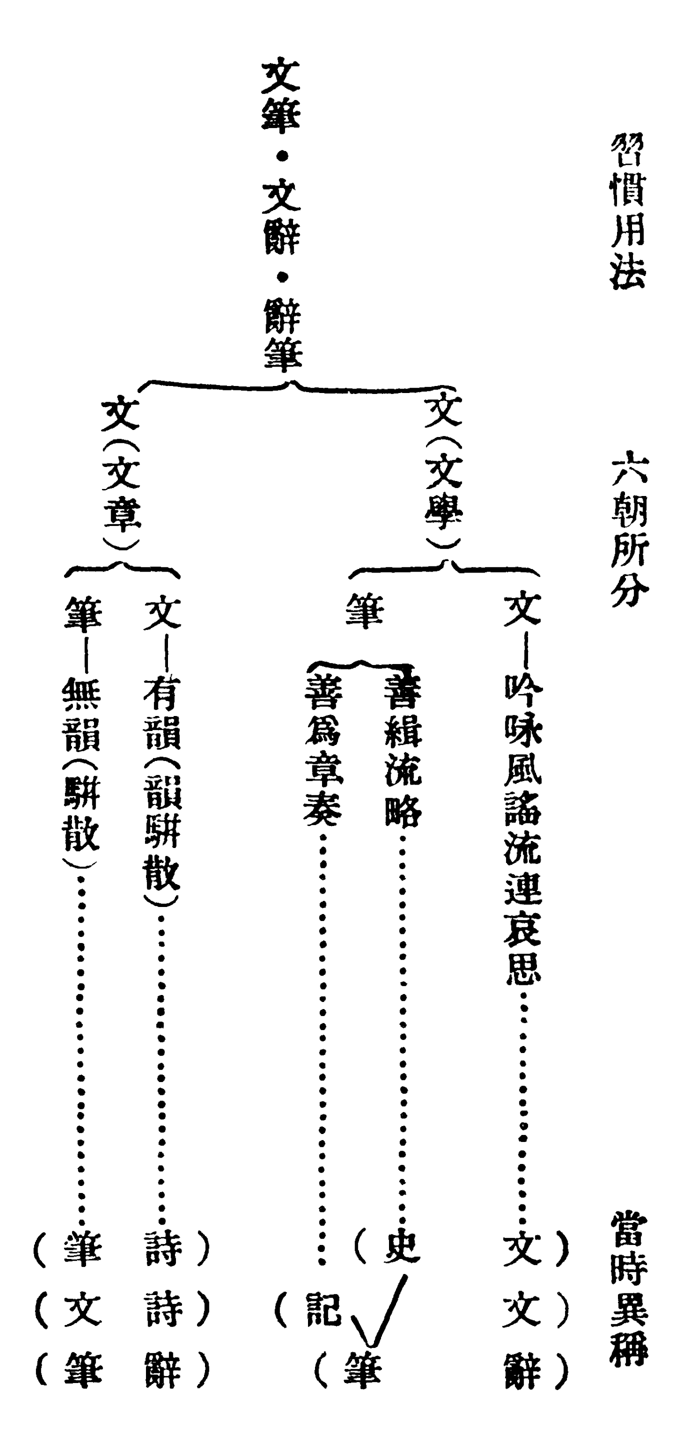
因此，時人之所謂「文」，可以指有韻之文，可以指駢儷之文，而同時也可以指散行之文，只須其「事出於沈思」，只須其「情靈搖蕩」，便不得不以「文」目之。文選所載固多駢儷，然如漢武帝詔，班固漢書公孫弘傳贊，非惟無韻，且近散行，不知阮氏又將何以解之。

阮元之論「文」既謬，於是其論「筆」也未當。他們最大的錯誤，卽在硬以散行者爲筆。阮元文韻說云：「今人所便單行之語，極其奧折奔放者，乃古之筆，非古之文也。」梁國珍文筆考亦云：「韻語比偶者爲文，單行散體者爲筆。」此說之誤，章炳麟亦已辨之。章氏云：「南史任昉傳：『旣以文才見知，時人云任筆沈詩。』徐陵傳：『國家有大手筆，必命陵草之。』詳此諸證，則『文』卽詩賦，『筆』卽公文，乃當時侚語。阮元之徒，猥謂儷語爲文，單語爲筆，任昉與徐陵所作，可云非儷語耶？」今案日本弘法大師文鏡祕府論中之論諸病，每先舉五言詩爲例，次論賦頌，又次及諸手筆，而諸手筆所舉之例，正是全屬儷語，則知章說爲是，而阮元所謂奇偶相生有聲音者亦爲有韻之文，更爲矛盾自陷了。蓋時人之所謂「筆」，本與駢散無關，故可以兼有駢散二體。其有以駢體爲筆者，此金樓子所謂「善爲章奏」者是。其有以散體爲筆者，則又金

樓子所謂「善緝流路」者是。阮元所謂奧折奔放者，只能指後一種，而不足以賅章奏；章炳麟所謂「公文」者，又只能指前一種，而不足以包乙部。大抵手筆之稱，原指公文，漢書樓護傳引長安號所謂「谷子雲筆札」是也；其後則範圍稍廣，始兼賅乙部，隋書經籍志所著錄前漢雜筆十卷，吳晉雜筆九卷之類又是也。此種意義在唐人猶能知之。唐人所稱燕許大手筆者卽指公文而言；而唐書蔣偕傳謂其「三世踵修國史，世稱良筆，」則又指史籍而言。因此，可知阮章之說，各有所偏，要均得其一端而已。

由上論證，可知筆之爲體雖非韻文，但是由性質言，則無分駢散的。文之爲體兼有韻駢散三種，而筆則僅有駢散二種。因知昔人以有韻無韻爲文筆之別，若由這一點意義而言，猶可謂爲愜當。第惜後人太泥於有韻無韻的方面，所以到了唐代，只有「詩筆」「詩文」之稱，而無文筆之稱；到了宋以後便只有詩文之稱，並詩筆之稱而無之了。現在我們對於六朝文筆之說得以逐漸考明，不得不歸功於阮元諸人之提示這一個重大問題。宋翔鳳乃謂：「文與筆分近在六代，然當時學者已相辨論，不可復揚其波，」似乎也不盡然。

最後，將上所論證，列爲概括的表式如次：


習慣用法
六朝所分
當時異稱
文筆・文辭・辭筆
文（文學）
文（文章）
文—吟咏風謠流連哀思
筆
善緝流略
善爲章奏
文—有韻（韻駢散）
筆—無韻（駢散）
文）
文）
辭）
（史
（記
（筆
詩）
詩）
辭）
（筆
（文
（筆

中國文字型與語言型的文學之演變

民國二十八年，我在新文藝運動應走的新途徑一文中曾說過：「中國的文學正因語言與文字之專有特性造成了語言與文字之分歧，造成了文字型，語言型，與文字化的語言型三種典型之文學。」這話說得簡單一些，在此文中沒法加以詳細的說明。所以現在再從文學史的方面以說明文字型與語言型的文學之演變現象。

實則此種意見，我在民國十五年小說月報十七卷號外中國文學演進的趨勢一文中也已約略提及。在此文後面，我附列着一個表。此表對於文學史上的時代區劃，除太古的風謠以外，分為「詩歌」「辭賦」「駢文」「古文」「語體」五個時代。這即暗示着文字型與語言型的文學之演變現象。不過在此文中並未詳細說明，所以有時也容易引起誤會。前數年，見某君所著中國文學史大綱，覺其分期頗與之相似，而又不免有些無意義的改變。他的分期是：(1)風謠時代，(2)詩歌時代，(3)辭賦時代，(4)駢儷時代，(5)古文時代，(6)大衆化時代，(7)世界化時代。我很疑心他的分期即根據我上文所列的一個表；可是他於最後兩個時代忽然又改頭換面，另立名稱，我便知道他不肯了解我原

來分期的意義。

我原來的分期，以春秋以前爲詩歌時代——現在改稱爲詩樂時代，戰國至兩漢爲辭賦時代，魏晉南北朝爲駢文時代，隋唐至北宋爲古文時代，南宋至現代爲語體時代。所以如此分期的理由，因爲(1)普通文學史的分期，每由立場的不同而異其區分，或重在歷史的背景，或重在文學的關係，而我們則重在文學的立場以說明文學本身之演變，所以不妨以體製分期；而且，由文學之性質言，論情感則今古如一，論想像與思想則又各人不同，並不一定受時代的影響，於是欲說明文學本身之演變，便只有重在形式方面，就是所謂體製之殊了。這是我們所以以體製分期的緣故。(2)由體製言，有的隨作者技巧而殊，有的因時代風氣而異，如所謂「陶潛體」「建安體」等等，固可以爲分期的標準，然而不免過涉抽象，而且有時也不免過於瑣碎；爲欲求其具體，所以不如重在構成體製之工具。因此，我們所分的五個時代，實在卽以文字型與語言型的文學之演變爲標準。

語言型與文字型的文學之演變，在散文與韻文兩方面又各自不同，而我們現在卽以「詩樂」「辭賦」「駢文」「古文」「語體」諸名標舉之者，卽因散文的應用較廣，比較可以代表多方面的特徵而已，所以本文所論也卽着重在散文方面；至於韻文之語言型

與文字型的關係當別爲文論之。

在詩樂時代，這是語言與文字比較接近的時代。語文合一，聲音語與文字語在此時代中猶沒有什麽分別。阮元文言說謂：「古人無筆硯紙墨之便，往往鑄金刻石，始傳久遠；其著之簡策者亦有漆書刀削之勞，非如今人下筆千言，言事甚易也。」又謂：「古人以簡策傳事者少，以口舌傳事者多，以目治事者少，以口耳治事者多。故同爲一言，轉相告語，必有愆誤，是必寡其詞，協其音，以文其言，使人易於記誦，無能增改，且無方言俗語雜於其間，始能達意，始能行遠。」㊀這話很是。一方面「必寡其詞協其音以文其言，」於是論其組織不必盡同於口頭的語言。一方面「無筆硯紙墨之便」而「有漆書刀削之勞，」於是所謂言之有文者，也必「協音以成韻，修詞以達遠，」自然能適用此種經過改造的口語。此種經過改造的口語，雖與習常所說的不必盡同，然仍是人人所共曉的語言。所以此時代的語言與文字最相接近，最不分離。正因如此，所以在此期也無駢散之分。袁子才答友人論文第二書云：「古之人不知所謂散與駢也。尙書曰：『欽明文思安安，』此散也。而『賓于四門，納于大麓，』非其駢焉者乎？易曰：『潛龍勿用，』此散也。而『體仁足以長人，嘉會足以合禮，』非其駢焉者乎？」㊁蓋古之人所以

㊀揅經室三集卷二。　㊁小倉山房文集卷十九。

不知散與駢者，卽因語言文字尙不分離的緣故。後人沿了用韻比偶之法，錯綜其言，而益趨極端，於是始成駢文的體製，而完成所謂文字型的文學。後人又以「單行之語縱橫恣肆，動輒千言萬字」，於是又成爲散文的體製。實則這正如阮元所說：「此乃古人所謂直言之言，論難之語，非言之有文者也。」所以這又是近於語言型的文學。因此昔人之不分駢散，其原因仍在於語言文字之不相分離。

進至辭賦時代，因改造語言之故，遂造成漸離語言型而從文字型演進的時代，同時也可稱是語言文字分離的時代。在此時代，以同文字之故，於是「文章爾雅，訓辭深厚」的詔書律令，有時竟致「小吏淺聞弗能究宣」了。㊂於是漢武時所作十九章，卽通一經之士也不能獨知其辭，必集會五經家相與共講讀之，乃能通知其義了。㊃到此地步，於是語言與文辭始逐漸分離，語體與文言也顯生差別。

這是中國文學史上一個極重要的時代，因爲是語文變化最顯著的時代。此種變化，分爲兩途：其一，是本於以前寡其詞協其音，改造語言的傾向以逐漸進行，終於發見單音文字的特點，於是在文學中發揮文字之特長，以完成辭賦的體製，使文學逐漸走上文字型的途徑；於是始與語言型的文學不相一致。其又一，是藉統一文字以統一語言，易

㊂見史記儒林傳。　㊃見史記樂書。

言之，卽藉古語以統一今語，於是其結果成為以古語為文辭，而語體與文言遂趨於分途。前一種確定所謂駢文的體製，以司馬相如的功績為多；後一種又確定所謂古文的體製，以司馬遷的功績為多。漢書公孫弘傳贊所謂「文章則司馬遷相如，」正可於此看出其關係。而此二種途徑卻又有其相互的關係。

於是，我們再分別說明之於次：

我在中國語詞之彈性作用一文中已說過：「由中國語言的演化言，逐漸傾向於增加連綴的詞類；由中國文字的應用言，似乎依舊保存着單音的特質。」所以中國文章中利用單音文字以發揮單音語的特長，實在是保守主義。語言中所用的語詞變為複音了，而文辭中所用的語詞，可以不需要變更。這是語文分岐的一個原因，而中國之複音語詞，受字形之牽掣，其孳化的基礎，依舊建築在單音上面，所以無論原有的單音語詞與孳化的複音語辭，一樣可以為音節之助。於是文人於此種語詞，可以任意選擇，使之單複相合，短長相配，而形成文字型的文學。漢代賦家的技巧實在卽在這一方面。漢代賦家，如司馬相如作凡將，揚雄作訓纂，大抵都是兼通小學的。此種作用，卽在能選擇古語，以為詞藻音節之助而已。又當時賦家頗能利用雙聲疊韻的連語與累疊的重言，這卽因於多識古文奇字，所以能使此種聲音語都有比較固定的字形，而利用這種連語重言，

或者使之重疊配合，或使與單音語詞相互配合，這也是賦家助成詞藻音節的技巧。

至於以古語爲文辭，即所謂文字化的語言型。此種文辭，雖近語言，實則語法語詞有時都不免古的傾向。究其原因，蓋又由當時語言文字本身分裂之故。許愼說文序謂：「其後諸侯力政，不統於王，惡禮樂之害己，而皆去其典籍，分爲七國。田疇異畝，車涂異軌，律令異法，衣冠異制，言語異聲，文字異形。」這即是當時語言文字分裂的情形。爲了此種分裂，於是不得不謀統一，這又是說文序所謂「秦始皇帝初兼天下，丞相李斯乃奏同之，罷其不與秦文合者」的辦法。可是文字統一了，而文字與語言卻從此分離了。爲什麼？因爲他對於語言沒有統一的辦法。他對於語言雖沒有統一的辦法，然而我們須知許愼所謂「言語異聲，文字異形」云云，也不免過甚其辭。蓋田疇車涂律令衣冠等等，都可以隨時制而不同。獨於語言文字則不是侯王的力量所能左右的。因此，所謂異形異聲云云，原來是本已如此，不過到此時而顯著而已。何以到此時而顯著呢？章太炎春秋故言謂：「列國太史皆出五史陪屬，隸於王官而非其邦臣。」㊄是則以前各國之言語文字不是不異，只以史官隸屬王官的關係，所以不感到異聲異形的阻礙而已。到了戰國，打破了政治統一的局勢，於是方言俗字始有其權威。六書中的假借，大都是言

㊄檢論卷二。

語異聲的緣故；六書中的轉注，又大都是文字異形的緣故。是則以前原有雅言，所以不妨礙方言俗字之存在，而同時也可知秦代統一以後，所謂同文字云者，其作用猶不僅在文字；其所同的乃是文字語。文字語何以能統一呢？即因用的是古典的文字語而已。在當時，摹仿詩書的古典語，固與當時的語言不合；即翻譯詩書爲今語，而且有時採用口頭語詞者，如司馬遷的史記，也一樣不合當時的語言。

不過此二種變化，雖都給後世以很大的影響，而在當時，猶有一些分別。辭賦是主潮，故於駢文的影響是直接的。古典的文字語雖爲後來古文家所推崇，而由文學史上的演變言之，只能算是伏流，不能算是主潮。

後來進到駢文時代，這纔是充分發揮文字特點的時代。利用字形之無語尾變化，是一種孤立語，於是可講對偶；利用字音之一形一音，有時一音一義，是一種單音語，於是可講聲律。對偶是形的駢儷，聲律是音的駢儷。再加文學的技巧，又重在遣詞運典，翦裁割裂，以使錯綜配合，所以進到此期，文字的應用之能事已盡，可以說是文學由辭賦時代到駢文時代，是以文字爲工具而演進的時代，易言之，卽此時代文學流變之原因之一，是由於文學工具之文字的應用之演進。

文字型的文學旣演進到極端，於是起一個反動而成爲古文時代。駢文之變爲古文，

昔人稱之爲復古，近人稱之爲革新，究竟那一說是對呢？實則兩說也各有所見，由其所標榜之主義言，則是復古；由其改變文學作風與體製之另一種傾向言，實在是革新。駢文時代有文筆之分，至此時則文道合一，不免以筆爲文，這是文學觀念的復古。當時之古文運動，既是託古的革新，所以崇古心理牢不可破。四庫總目提要謂：「唐時爲古文者主於矯俗體，故成家者蔚爲鉅製，不成家者則流於僻澀。宋時爲古文者主於宗先正，故歐曾王蘇而後，沿及於元，成家者不能盡闢門戶，不成家者亦具有典型。」這話眞一些不錯，正因如此，所以又成爲文學精神的復古。所謂不成家者何以流於僻澀呢？蓋爲復古觀念所誤，徒作形式上的摹擬，於是故使古奧艱澀，以詰屈聱牙爲能事，遂又成爲文學藝術的復古。所以由主張言，實在是復古。然而韓柳之文一改古人著述之體而成爲單篇，又能融化古人已成之語而別創面目，這實在是文學史上嶄新的奇蹟。蓋駢文家所注意者，只重在發揮文字之特長，而不曾顧到語言的方面；所以有時襞積累疊，甚至氣不能舉其辭。至古文家則雖用文言，似與口語不同，然而卻是文字化的語言型。因是語言型，所以駢文家講聲律而古文家講文氣。聲律屬於人工的技巧，文氣出於語勢之自然。㈥又因是文字化，所以不合口頭的聲音語，而劉大櫆甚至以爲「一句之中或多一字

㈥參閱小說月報二十卷一號舊著文氣的辨析。

或少一字，一句之中或用平聲或用仄聲，同一平字仄字，或用陰平陽平上聲去聲入聲，則音節迥異。」㊆所以古文古詩是準語體的文學，與駢文律詩之純粹利用文字的特點者不同。

由此再進，索性應用當時的聲音語以充分發揮語言的特點，於是遂成為語體的時代。語錄體的流行，小說戲曲的發展，都在這一個時代，甚且方言的文學亦以此時為盛。所以至這一時代而語言的應用之能事亦可謂發揮殆盡了，由古文時代而語體時代實在也可說是文學以語言為工具而演進的時代。易言之，亦即文學工具之語言的應用之演進。

這種分期是否有當，自是另一問題。不過我覺得有些文學史之重在文言文方面者，每忽視小說與戲曲的地位；而其偏重在白話文方面者，又抹煞了辭賦與駢文的價值。前者之誤，在以文言的餘波為主潮；後者之誤，又在強以白話的伏流為主潮。我們說明某一時期的文學，總要指出他主要的潮流。駢文時代的白話文，與語體時代的文言文，都不能算是當時文學的主潮。如使明瞭語言型與文字型的文學這樣分期發展的情形，則無謂之爭執可免，而語言文字與中國文學之關係亦可以瞭然了。

㊆論文偶記。

所以我的信念，以爲文學的基礎總是建築在語言文字的特性上的。如使這種見解並不錯誤，則知中國文學的遺產自有可以接受的地方，不得僅以文字的遊戲視之；則知現在白話文過度的歐化也有可以商榷的地方，至少也應帶些土氣息，合些大衆的脾胃。除非此後的文字隨着語言的演進，而另易一種面目，那纔眞能做到語文合一的地步，而白話文學纔能自由的發展，做到不是啞吧的文學。

現在，綜括上文，再以表式說明之如次：

春秋以前	戰國至漢	魏晉南北朝	隋唐至北宋	南宋至現代
詩樂時代 ——	辭賦時代 ——	駢文時代 ——	……(文字型的進行爲餘波)	
	(文字型的主潮時期)			
……(語言型的進行爲伏流)			古文時代 ——	語體時代
			(語言型的主潮時期)	

論賦序陶秋英女士賦史

中國文學中之諸種文體，其性質最不明顯者卽是賦。賦是中國文學中一種很特別的體製。他界於情的文與知的文之間；他又界於有韻文與無韻文之間。他是文學中的兩棲類，所以也難定其性質與體製。

在民國十五年間，我曾爲小說月報的中國文學研究專號寫過一篇賦在中國文學史上的位置。在此文中，着眼在賦的演變以說明其性質與體製。由性質言，賦雖源出於詩而末流卻近於文；由體製言，賦又並無定體，恆隨當時流行的文體爲轉移。因此，覺得十三四年間所流行的散文詩，若由其性質與體製言之，頗有些相當於白話賦。

現在，對於這些基本論點依舊如此主張。不過，很想進一步說明何以賦會有此現象？何以賦會成爲文學中的兩棲類？則又以賦在文體中間可以根本發生疑問的緣故。自來論文體分類者，或定詩文之別，或嚴文筆之分，要之都能予人以淸楚明晰的概念。獨賦之爲體，非詩非文，亦詩亦文，便難明晰地使人得到正確的認識。

昔人稱詩有六義，風雅頌爲詩之體，賦比興是詩之用，是則賦只是一種表現的態度

與方法而已，當然不能成為文體。因此，我們對於賦的認識，若由這一點言，根本不必有賦體的存在。文體中間，不聞有所謂「比興體」者，又何必一定要有賦體！東方朔的非有先生論，王褒的四子講德論，論而似賦；吳均的餅說，說而似賦；揚雄的解嘲，韓愈的進學解，解而似賦；蔡邕的釋誨，釋而似賦；朱仕琇的谿音序，序而似賦；鮑照登大雷岸與妹書，書而似賦；汪中廣陵對，對而似賦。他如模寫山水之記與銘，亦多近賦體。蔡邕之篆勢隸勢，司空圖之詩品，郭麐之詞品，亦都是賦的變格。由變格言，不僅七是賦體，連珠亦是賦體，偈亦是賦體，即八股亦是賦體，這不是故意廓大賦體的範圍，使之氾濫無歸，也即因賦體本可作如是觀。章實齋議文選於賦體之外，更立「七」「對問」「設論」諸目，謂是論文拘於形貌之弊，恐怕也即此種關係。

然而賦雖不成一種文體，待到六藝附庸，蔚為大國以後；中國文學中自有賦的體製，卻也是不容抹煞的事實。蓋由性質言，賦固難有定體，而由形貌言，似乎賦亦有其本來面目，不與他體相混。他雖源出古詩，卻不同於詩；他雖流衍成文，但又不同於文。後人詩中用鋪采摛文的方法者，又何可勝計！賦在後人詩中，原也未嘗絕跡。然而我們不能稱之為賦。韓愈的南山詩若稱為南山賦，豈非笑談！則以詩與賦自有其形貌上的不同。同樣用鋪采摛文的方法，以詩的筆調體式出之者則為詩，以文的筆調體式出之

者則爲賦。所以我們假使溯賦之源，則春秋時的短賦，楚人的騷賦，雖可被以賦名，如欲正名定義，則必以辭賦爲始。文心雕龍所謂「荀況禮智，宋玉風釣，爰錫名號，與詩畫境」者，意卽在此。再有，賦雖源出於詩而衍爲文，然而源出於詩而衍爲文者，不盡是賦。文體演變之歷程，由韻而散，本是極普通的現象。由抒情詩以演變者可以成爲抒情文，由敍事詩以演變者也可以成爲敍事文。然而抒情文與敍事文也均與賦畫境。其純粹屬於散文者固不必說，卽有韻之文如哀弔之作，卽描寫之文如小說之類，也均不能稱之爲賦。蓋賦的重要性質，固不在抒情敍事而在體物。重在體物，所以適用平面的鋪陳方法，而與詩文的體製不同。北征西征諸賦是鋪排的敍述；思舊歎逝諸賦也是鋪排的抒寫。這是賦體所以界於詩文之間而復異於詩文的緣故。此種體製之形成，一方面本於中國語言文字的特性，一方面又本於中國思想的範疇。所以中國文學中有此特殊體製，無寧謂爲當然的事。

因此，由廣義言，則一切詩文中都有賦體，由狹義言，則賦體確亦有異於詩文中之其他諸體。賦之異於詩，在用文的筆調與文的體式；而其異於文則又在保存詩的遺跡，或仍利用駢儷的句式，或仍利用叶韻的句式。駢儷的句式化單爲雙，所以宜於鋪采摛文；叶韻的句式音節勻整，所以又宜於體物寫志。質言之者成爲文，文言之者便是賦。

曾國藩每以無韻者入論著類，有韻者入辭賦類，着眼在形貌的分別，也未嘗不有相當的理由。是則我以前謂散文詩相當於白話賦，也不過泛言之而已。若求其正確一些，則必如明人不伏老雜劇第一折中論科場一節，錦箋記傳奇第五齣中論燈市一節，纔是眞的白話賦。

無論由廣義言，或狹義言，賦體總是界於可文可詩之間，這是賦的性質與體製所以不易認識的原因。因此，編撰賦史，不難於材料的搜集，而在於確定其含義，論述所應論述的部分。陶女士的賦史頗能着眼在這一點，有時正名定義必求合於賦的條件者以嚴其限；有時窮源竟委，又牽涉他體以盡其變。她不僅敍述賦體本身的演變，並且兼及此種特殊文體在中國文學史上之關係，而賦體本身的演變遂亦益爲明顯。賦史，尙沒有可讀之作，此當爲最早的一部了。

二十五，七，二十八。

重刊菜根譚序

薛誠之先生將重印菜根譚，徵余爲序。關於菜根譚的著者與其版本內容，薛先生序中說得很明白。因此，關於這一方面，我想不再贅說。

我所感受興趣的，乃是薛先生對於此書發生興趣的關係。薛先生專治諺語，在這方面下過很深的工夫，而且也有驚人的成績。以專治諺語的人而對此類語錄體的書發生興趣，此中消息，不是值得研究的嗎？

我常以爲中國文學史上諸種體製之演變，無名作家是此種演變過程中最重要又是最原始的推動者。每一種新體製的產生，往往先由許多無名作家加以嘗試，待到嘗試成功，於是許多有名的作家——也卽是以文學爲業的作家，遂紛紛採用此種新體，而加以擴充和改善。於是，此種新體製遂因以成立，因以固定。然而此種新體一經文人採用，也便成爲硬性，漸上衰落的途徑了。菜根譚一類的書，在明季頗爲流行；實際，卽是語錄體諺語化的結果。語錄體而參以諺語的體製，當然會造成這種新的形式。諺語本重在宣示人生的經驗與整理，語錄文也有此種作用，所以此種諺語化的語錄文，也可視爲諺

語從無名作家的口頭，進到有名作家的筆底的關係。諺語進到有名作家的筆底，其形式也當然有些改進。假使說口頭的諺語有類於詞的小令；那麽，此種筆底的諺語，便又同於詞的長調了。平常語言之近於告誡規勸而也宣示人生之經驗與哲理者，不一定成爲諺語；諺語，必須協比其音，錯綜其言，使成爲較有規則的韻律，如阮元之所謂「文」者，才有進爲諺語的資格。由散行的語錄體而進爲駢儷的語錄體也可作如是觀。所以我說這是諺語化的語錄體。

語錄何以會變成這種新的體型？這也是中國文學史上諸種體製自然演變的結果。中國的語言文字以單音與孤立的關係，所以文學史上諸種體製也很容易由散行的而進爲駢儷的。諺語的基礎卽築在此種關係上面，然則諺語化的語錄體又何嘗不可如此。假使說語錄體是言之不文者；那麽，諺語化的語錄體便是言之文者。言之文者，所以其針刺的力量，足以動人警惕的力量，也格外增加；其宣示的人生經驗與哲理，也格外容易得人首肯。讀岸然道貌的語錄體，而覺得沈悶，感受厭倦者，讀此類諺語化的語錄體便覺其玲瓏透澈，絲絲打動人們的心絃。惟其如此，所以會從道學家的手裏變爲文人的小品文。我常以爲宋人說理之文沈悶的多，明人說理之文沈悶的少。以明人的八股文與宋人的講義相比，其高下不可以道理計；以明人的小品文與宋人的語錄比，其高下又不可以

道理計。這便是語錄體諺語化的成效。

然則薛先生之對於菜根譚發生興趣，豈無因哉？豈無因哉？

二十五，十二，四。

新文藝運動應走的新途徑

從文藝的路到應用的路

我不承認歷史上有所謂開倒車的事情，但承認歷史演變有所謂正反合的公式。開倒車是不可能的，但因於螺旋形的循環演進似乎有走上舊路的情形，那是可能的。做不可能的事則徒勞而無功；在可能的情形之下補偏救弊，指示一些可能的演進趨向，那不能說是絕無意義的事。本文所論，即在指示一些似舊而實新的演進途徑：說他為「合」，固似乎言之過早；若強誣為開倒車，那也不是作者之所企圖。

我不很願意純用感情無條件的排斥舊文學；不僅如此，對於一些摭拾陳胡二周在民國八九年間所發表的言論奉為正則以輕詆舊文學者，有時反覺其隨聲附和淺薄得無謂。在文學革命初期的言論，不妨有矯枉過正之處；迨至文學革命既有相當的成功，則不應猶襲陳言，故步自封。同一言論，出於陳胡二周錢劉諸人之口則可，出於現時人之口則便有商量的餘地。這不是崇拜偶像，這即是時代的關係。所以我不很依附陳胡諸人之後

塵以抹煞舊文學，但是很願平心靜氣探求舊文藝何以仍有殘餘勢力之原因。我常以爲自文學革命運動發生以來以至現在也近二十年了，其主張不可謂不正，其勢力不可謂不厚，其成績也不可謂不大，但何以社會上對之猶有相當的輕視。此種情形，決不可忽視，而我又不欲歸之於社會的惰性，以守舊責人，所以我很願意探求其原因，以明瞭他的癥結所在。固然，我們也知道社會惰性不能說沒有關係，但是假使能明瞭舊文藝所以猶有殘餘勢力的其他原因，那麼，對於新文藝的推進也不爲無益：——這便是寫本文的動機。

其原因在社會的惰性者，新文藝作家雖不必負這個責任，卻不能不注意這是問題；其原因不在社會的惰性者，新文藝作家便不能不負相當的責任而應另謀新途徑之開闢。

由前一問題言，文言文在現時社會上猶有其需要者不過兩途：一是報紙文字，又一是各機關之應用文字。如使這兩種能澈底改革，那麼文言文便失掉他需要的根據，而學校教育對於文言的訓練也就可以根本放棄了。在現在，無論是誰都不能否認新文藝的存在；同時無論是誰也都不能否認舊文學——或稱文言文——在社會上猶有相當的勢力，相當的需要。所以教育部於中學國文方針也依違於此二者之間不能定一明確的趨向；而一般中學教員也只能隨學校方針或徇學生要求而異其施教的方針。漫無準的，莫知適

從，而爲國文教員者遂感到大大的困難。閉門造車則不會合轍，若求合轍，又不是造車的理想標準。顧此失彼，事難兩全，所以我認爲這是現時國文教學上重大的問題。

欲解決這種問題，除希望社會事業的改進以外，便不得不顧到後一問題，卽是新文藝作家所應走的新途徑了。

如上文所論，已可知道文言文之所以有其殘餘勢力者卽在社會上猶有應用的需要，而新文藝尙不足以應付這需要的緣故。我們可以歷史上的事實爲例證。大抵文學史上每一種文學革新的運動，方其初，無不注意在應用方面，但是此種革新運動之成功卻不在應用而在其藝術，在其文藝的價值；到最後，使此革新運動奠定其鞏固的基礎者，則又必適合應用的需要，纔能說是此種運動之成熟。卽以唐代的古文運動而言，其情形正是如此。在韓柳古文運動之先，如王通，如元結，如獨孤及，如柳冕，都提倡道的問題，都是爲了六朝綺靡之作不切實用，所以需要有此改革。然而，古文運動之能成功則不在此。王通柳冕諸人所不能成功者必至韓柳而成功，此其故，卽因韓柳的文章有文藝的價值之故。有文藝的價值所以能起八代之衰而轉移一時之耳目。然而顧到了壽世卻不一定可以酬世。韓愈爲了一篇毛穎傳爲時人所大怪，甚至需要柳宗元爲之辨解，也可知純文藝的作品之不適應用者，比較地不容易爲人所了解了。正因爲此，所以在韓柳高唱古文

之後而繼其後者乃是令狐楚李商隱諸人之四六。韓柳之古文運動不能說沒有相當的成功，然而猶有人大作其四六者，卽因韓柳所成功者，只在文藝方面，而當時人之作四六，乃是當時人的應用文。我們明白了這種情形，然後知道空海的文鏡祕府論中所以論詩不及杜，論文不及韓之原因了。

這種情形，正同現在相似。在文學革命以前何嘗沒有做白話的人，只因他們提倡白話的目的，只重在通俗教育，只希望減少讀書作文的困難，所以雖有許多通俗的報章雜誌，始終不會發生影響，始終掀不起文藝界的波瀾。不僅如此，卽如章太炎這樣在文學界可謂有崇高的地位了，然其白話文何嘗生一些影響呢？所以我們要曉得文學革命之所以成功，不僅在提倡白話，不僅在提倡新思想，而在新詩的嘗試，而在小說戲劇的創作，而在小品散文的成立。胡適之先生的國語文法概論中說：「現在反對白話的人到了不得已的時候只好承認白話的用處；於是分出應用文與美文兩種，以爲應用文可以用白話，但是美文還應該用文言。」胡先生所指出的這些流俗的見解，同我們的意思正相反背。此種問題，胡先生對於白話文不能作美文一節，已加以駁斥，而且，在事實上已經證明了白話文可以作美文，所以我們可以說白話文的本身早已走上了文藝的路。惟其走上文藝的路，纔能打定了白話文的基礎，而所謂新文藝者纔得以成立。所以這一點，已

經不成爲問題了，我們可以不論；我們所要注意的，乃是新文藝雖走上了文藝的路，猶不曾走上應用的路。一般人之以爲應用文可以用白話者實在猶是提倡白話文最初期的見解。我們要知道現在文言文所以依舊有他的勢力，有他的需要者，正因白話文尚不適於應用的緣故。胡先生說：「他承認文言沒有應用的能力，只可以拿來做無用的美文，即此一端，便是古文報喪的訃聞，便是古文死刑判決書的主文。」這個意見，則是我所不能苟同的。我則以爲文言文所以猶有其殘餘勢力者，正因他猶適於惰性社會應用的關係。——（雖則胡先生所謂應用與我所謂應用，其義界還有些分別。）我在上文所說新文藝作家應負的責任即在這一方面。但是，讀者又不要誤會以爲要在新文藝中有新輓聯新壽序等體。

實在，由文學革命而言，欲改革舊文體創造新文體，而使有藝術性，此在少有天才者類能爲之。何以故，因爲只須矜尚新奇，能特創一格，便足以聳動時人之耳目，所以似難而實易。獨至改革日常的應用文，卻不是易事；非經相當時日的試驗，不容易約定俗成，得到一般人的公認。唐代之古文運動，所以必至北宋而始定者，未嘗不是這個關係。

一種文學革命所引起的新文體，假使尚未達到完全適用的時候，便不能說是此種運

動之成熟。在現在，白話文是文藝文，而文言文是應用文，所以猶有他的殘餘勢力。林語堂與徐君論白話文言書，分析今日文白之形勢陣伍，謂：「今日中國學生學白話，畢業做事學文言，此一奇。白話文人做文用白話，筆記小札私人函牘用文言，此二奇。報章小品用白話，新聞社論用文言，此三奇。林語堂心好白話與英文，卻在拚命看文言，此四奇。學校教書用白話，公文布告用文言，此五奇。白話文人請帖還有『謹詹』『治茗』『潔樽』『屆時』『命駕』，此六奇。古文愈不通者愈好主張文言，維持風化，此七奇。文人主張白話，武夫偏好文言，此八奇。這是今日文白分野對壘的現象。」在此種現象之中，我們就可以看出社會之惰性，與文言文之以適於應用而延其殘喘。所以我以爲必到將來，白話文是文藝文，同時也是應用文，那纔是白話文的成功。所以我以爲新文藝在現在，正應走上新途徑，進至新階段；而此所謂新途徑新階段云者，正也不妨取循環的方式，走上似乎陳舊的途徑，以吸收文言文所以適於應用的優點。

不過，歷史上的事實，有時可以用來作比擬，有時也不必完全相符合。現在的新文藝運動與以前的古文運動，其演變情形固有相似之處，然以時代的背景不同，也不能無相異之點。以前是靜的時代，社會機構不甚變更；現在是動的時代，社會機構無時無刻不在所謂「時代的齒輪」轉變之中。所以以前的古文運動必至宋代始奠定其基礎；而現

在的新文藝運動其進展的速度一定可比以前爲快。因此，新文藝運動雖只有二十年的歷史，而我們卻不妨希望他早熟——希望他早從文藝的路走上應用的路。四六在宋代猶且有他的勢力，而新文藝之漸趨於應用，則在近數年中已露其端倪。這即是時代之不同。我們只須看前數年教育部提倡公文之白話化，而同時各種雜誌也有科學小品之作，即可知新文藝已在新的途徑上進行。因此，我們現在提出這問題也不能謂是奢望。

本來，此問題也不容再緩了，不容再忽視了。社會上一日有文言文的殘餘勢力，則國文教學便不能不分一些精神注意到文言文的訓練；假使以注意文言文的訓練，爲提倡文言，爲迷戀骸骨，那麽必須新文藝本身有足以代替文言文應用的能力而後可。這是第一點。再有，白話文假使仍注意於文藝性而忽視其應用性，則由教育的立場而言，也不能不認爲遺憾。最初提倡白話文者，其目的未嘗不顧到通俗教育之推行，但是到現在，文學革命成功了，而通俗教育卻沒有成功。一般人所寫的白話文，都不是爲一般民衆看的，至少，也須受過中學教育，才能了解其意義。

所以，近數年通俗教育讀物社，爲了這個問題，不惜徇一般人的要求，仍舊用原有的小唱本的作法，或大鼓書的作法。何以他們不能轉移社會而反爲社會所轉移？講到此，不免令人懷疑到白話文的成功安在？所以我們可以說新文藝雖走上了文藝的路、還

不會走上應用的路。

爲了不適於通俗教育，所以張恨水的小說會風靡一時，所以火燒紅蓮寺的劇本也會極端流行，所以連環畫的兒童讀物也多爲一般兒童所沈迷。這，我們不要看作很簡單的問題，或是很隨便的問題。使大家寧願看容納「古舊陳腐思想」的白話文，而不願看容納新思想的白話文，這不能不說是重大的問題了。這是第二點。有此二因，所以我以爲新文藝應走上應用的路，不僅是奢望，而且是當然的。

二　歐化問題

至於怎樣走上應用的路，與什麽是新文藝作家所可致力的，這些問題，卻不是三言兩語可以說得明白。我們先得把新文藝的成功之點與所以遭人輕視之點，都得加以分析。

新文藝運動何以能成功？這與古文運動的成功一樣，古文運動之成功在於「古」，新文藝運動之成功在於新。由文學史的演變而言，韓柳所創的古文，雖新而實古。爲什麽？由其文體而言，可謂前無古人，不能不說是文學的革新運動；但是事情沒有這麽簡單，由「道」的方面言之，又不能不說是儒學的復辟運動。由文言之雖似左傾，由「道」

言之則爲右傾。因此，韓柳之文始終只成爲古化的文。所以可以說韓柳是憑藉古化以創造其新文體與新作風的。那麼，新文藝之創造新文體與新作風也應有所憑藉了。本來，事實上欲創造一種新文體與新作風也不能不有所憑藉。所以古文之憑藉於古，與現在新文藝之憑藉於歐化，實是同樣的情形。所謂「德謨克拉西」與「賽因斯」的思想不是中國所固有的，新文藝運動既與新思潮運動是同一時代的產物，因此由文學革命喊出的口號而言，已經是歐化了，當然，文學革命創作的技巧也不能不受歐化的影響。

新文藝之創作技巧何以要受歐化影響呢？其受歐化影響以後之結果又如何呢？又其結果與我們上文所指出的走上應用的路其關係又如何呢？那便是我們所應討論的問題。蓋古文運動之憑藉古化，與新文藝運動之憑藉歐化，雖都可以創造他文藝的生命與價値，而論到此種運動之動機與影響，則又不同。古文運動是隨着儒家思潮之復興以俱來的，所以所攻擊者是駢文之綺靡，綺靡過甚則文勝而質瀉，故古文家之所謂「道」正是針對着駢文的過度藻飾而空疎無內容之病。至於新文藝運動既與新思潮運動有相聯的關係，所以所攻擊者乃舊文藝之落套，乃是舊文藝之守舊精神。一落了套當然覺得乾枯貧瘠較無生氣，所以新文藝家又有所謂活文字與死文字的分別。

實在，古文家既重在道而又取則於古，那麼趨於岸然道貌凝重而有典型，也是當然

的傾向。四庫總目提要謂：「唐時爲古文者，主於矯俗體，故成家者蔚爲鉅製，不成家者則流於僻澀。宋時爲古文者，主於宗先正，故歐蘇王曾而後沿及於元，成家者不能盡闢門戶，而不成家者亦具有典型。」這話說得很中肯。最初的古文，雖能成爲創格，而後來的古文實在不能不落套，蓋這是古文運動必然的歸宿。所以駢文之弊在重詞藻而沒有內容，古文之弊又在有定格而沒有內容。其沒有內容同，所以古文家重在明道，而主張文學革命者也主張「言之有物」。其所以沒有內容者不同，所以古文家要宗先正以矯俗體，而主張文學革命者卻要「不模倣古人」，卻要「務去爛調套語」，卻要「說我自己的話」，卻要「說時代的話」。這是一個絕大的分別。

因此，新文藝有一點遠勝舊文藝之處，卽在創格。所謂創格，也卽是無定格。去年我與學生講莊子逍遙遊篇的時候，論及此篇文章之妙，以爲眞是莽莽蒼蒼，直往直來，所謂「大氣盤旋」，所謂「淩空結撰」，都可用來作這一篇的評語。實則，歸根結柢，卽是莊子所謂「無端崖之辭」而已。何以他會造成這種無端崖之詞，卽因他一無依傍，全是創格。這一點，莊子文之所以富有文藝性者在是，而新文藝之所以成功也在是。所以我同學生說要了解這篇文章之妙應當去讀新文藝的作品。用新文藝的眼光讀古書，這似乎是覺得奇怪，實則此中消息，原自相通，解人自會懂得。

舊文藝中所最缺乏的卽在這一點。師古而不師心，可以從創格走向模格，從無定格走向有定格。於是，陳陳相因，展轉相師，說話形成了一定的方式，而生趣索然了。舊文藝之所以貧乏，所以謚爲鬼話文，不可不以此爲主要原因。

於是我們得進一步追究何以舊文藝偏會走上這樣貧乏的路？何以在古文家看來，古文不宜於說理，而在現時人看來，古文又不適於敍事，明代文人如袁中郎輩也很想獨創一格，何以不會成功？舊文藝中如白話小說應當變化自如了，何以亦束縛於章回體之下而不能自拔？乃至何以白話的語錄體會變成駢儷的語錄體？何以戲劇中白話的說白，會變成駢儷的說白？

此中關係，由於舊文藝是準語言體，離口語遠，新文藝是純語言體，與口語合，所以袁中郎輩之文雖也不避俗字俗語，而終不脫文言化的白話，遂也終不能爲創格。這般說，固然不失爲原因之一，但是我覺得更重要者，仍在於上文所說的歐化。歐化所給與新文藝的幫助有二：一是寫文的方式，又一是造句的方式。寫文的方式利用了標點符號，利用了分段寫法，這是一個嶄新的姿態，所以成爲創格。造句的方式，變更了向來的語法，這也是一種新姿態，所以也足以爲創格的幫助。這卽是新文藝所以成功的原因。

三　寫文方式的新姿態

由寫文方式言，舊文爲正因爲不用標點符號，所以不能不注意斷句；一注意斷句，不是句法勻整，成爲駢文韻文，絕不類語言的姿態；便是詞意過求完整，很少能寫出語言特殊的神情。卽由删節號一端而言，與行文姿態，已有很大關係。其述事者，如左傳襄公二十一年：「妒叔虎之母美，而不使，」杜注謂「不使見叔向父，」又二十五年：「崔子因是，」杜注謂「因是怒公。」像這些不完整的語句，如使在後人文中，或在學生文卷中，恐將加以大抹了。其述語者，如史記高祖本紀：「五年，諸侯將相共請尊漢王爲皇帝，漢王三讓，不得已，曰：『諸君必以爲便——便國家……；』甲午，乃卽皇帝位汜水之陽。」這一節述漢高祖語，很能把當時蹇遲之狀，一種假惺惺作態的情形表現出來。而漢書改之云：「諸侯幸以爲便於天下之民則可矣。」同樣一句話，稍加改竄，工拙頓殊，其語意雖比較完整，而神情卻完全喪失了。此例，見楊樹達古書疑義舉例續補中。楊氏再舉一人之語未竟而他人插語之例，謂：

左傳襄公二十五年云：「丁丑，崔杼立而相之，慶封爲左相，盟國人於太宮，曰：『所不與崔慶者……』。晏子仰天歎曰：『嬰所不唯忠於君利社稷者是與，有如上帝。』乃歃。」此亦崔

慶之語未畢而晏子插言，故杜注云：「盟書云所不與崔慶者有如上帝。」

在此例中，也可看出晏子一種犯難忠君之情，一種急遽之狀，而前人也很少沿用此法。後人小說中即使要寫出這般情狀，也苦於沒有方法，於是不得不加以點破，不是說「某某插言道……」，便是說「某某不待他說完」，這樣一說破，固是易於助人了解，但在整個行文結構上，卻不免有風光狼藉之恨。

再有，舊文藝正因不分行寫，所以不能不注意段落，注意照應，注意順敍，但是一注意這些問題以後，自然成爲：「某生，某處人，生有異稟，下筆千言，……一日於某地遇一女郎……好事多磨，……遂爲情死，」等刻板文章。由小說言不成其爲小說，由傳記言也不成其爲傳記，寫得不生動，寫得不經濟，但在舊文藝中卻最多這一類的文章。梁啓超譯十五小豪傑稱其書：「一起之突兀，使人墮五里霧中，茫不知其來由，此亦可見泰西文字氣魄雄厚處。」實則這類氣魄雄厚的文字在先秦古籍中倒可以遇到，在唐宋以後的古文中倒不易遇到。此其故，恐怕與寫文不分行的方式，多少有一些關係。

我們只看任公所譯之文遇到這些地方便不得不說：

看官，你想這個船在恁麼大一個太平洋上，更兼暴風怒濤之中，難道就只是這幾個小小的孩子嗎？別的大人一個都沒有不成？這青絲船，既然有一百多噸，總該有一個船主，一個副船主，

五六個水手，難道單有一個細崽莫科就算了嗎？又這船到底爲着甚事，想往甚麼地方呢？怪可憐的擄着這場惡風浪，爲何緣故呢？看官，若使那時候有別隻船在這洋面經過，遇著這脊難船，那船主，頭一件定要根問這個緣故，這些孩子們自然會告訴過明白，但可惜不湊巧，那時這洋面上，前後左右幾百里，連個船的影兒都沒有呢，……閑話休提，……（飲冰室專集之九十四）

據是，可知突兀的文章不是不會寫，乃是不能寫，乃是寫了之後依舊要點破，依舊要提這些閒話。舊小說中類此贅話，大概都是限於文體的關係。

這一類的例，可以舉的很多。所以我說秦漢人的文辭，一分行寫，一加標點符號，則精神更出，現在人的文辭，假使不分行寫，不加標點符號，可以使人沒法斷句。從前文人，不會悟到標點符號的方法，於是只有平鋪直敍的寫，只有依照順序的寫；不會悟到分行寫的方法，於是只有講究起伏照應諸法，只有創爲起承轉合諸名。這樣一來，不敢有變化，也無從有創格，平穩有餘，奇警不足，這是舊文藝所以日趨貧乏的原因。即有一二奇特之士，欲革除這種陳腐闒茸的文風，而不得其法，只知删除語助辭，只知運用生僻的字眼，只知造成詰屈聱牙的句子，只知故意顚倒敍述的順序，只知故意使上下文不相銜接，方且自以爲得古人屬詞造句之法以自矜高古，而不知進了文從字順的戒條，文辭雖奇，其奈人之看不懂何！明代文人所謂「秦漢」與「唐宋」二派的爭峙，實

在即是這些關係。平易者流爲淺俗，奇險者成爲艱澀，一則摹擬而無生意，一則貧乏而無生氣，二者皆譏。

新文藝便不然。有時一字可成一句，可以占一行。如；

「夜」。

只此一字，便令人想到下述故事的背景，是在夜間，便令人想到夜幕開展的各種景象，便令人感到夜神降臨時的各種心理，便令人從這種景象這種心理中體會到與下述故事的調和。這即是新文藝創格之一。這種情形，在舊文藝中是絕對看不到的。固然，舊文藝中並非絕對不能有這種句法。假如現在於莊子逍遙篇加以標點，則「湯之問棘也是已」一句即可獨成一行；左傳蹇叔哭師一節，「秦師遂東」一句，也可寫作一行。不過，在昔人，不把他分行寫，所以只能於誦讀的音節上表示他的情態。曾國藩所謂「每段分束之際，似斷不斷，似咽非咽，似吞非吞，似吐非吐」者，所謂「每段張起之際，似承非承，似提非提，似突非突，似紓非紓」者，就是這般情景。我們要曉得，分行一寫，則於看的時候卽可領略文中分段的神情；連續着寫則必須於誦讀時才能體會得出。這纔是昔人所以需要誦讀而現在人不甚需要誦讀的理由。所以我說新文藝的成功在於創格，而其所以能創格則在標點符號。

類此之例，也是多至不可勝舉。譬如：

「……」，某人說。

先引了說的話，然後再舉出說的人，這在現在新文藝中是極普通的例，但是在舊文藝中卻不能顛倒這個順序。一顛倒後，卽將使人茫然於上下文的銜接。

這些都是新文藝之所長，而舊文藝之所短。新文藝有了這種工具，有了這個方便法門，所以一方面格式儘多變化而不慮其單調，內容儘可豐富自不患其貧乏；而在另一方面則卽使有些詰屈聱牙的句子，也不致令人不能句讀，索解無從。王思任的游喚，不過古化而已，而黃宗羲已視爲難懂，甚且以罰讀游喚爲一種雅謔。假使看到現在人所創歐化的句子，豈不更將增此老之慨嘆。但是現在人所怕的，正如胡適之先生所言，只是象徵派的新詩而已。卻並不甚怕歐化的句子——雖則歐化的句子在通俗教育方面畢竟成一些阻礙。

所以由寫文的方式言，可以說是新文藝成功之點。卽使有人反對此種寫文方式，也不過一些頑固之流而已。

四　歐化句式的利弊問題

於次，再由造句方式言。論到句式的歐化，我以爲也是新文藝所以能成爲創格的一種原因。大凡一種新文體之建立，必有其特殊的作風，而此特殊的作風即建築在句子的形式上面。以前古文運動之所以成功，即在能離開駢儷的句式而創成另一種散行的句法。此種散行的寫法，不能憑空杜撰。於是求之於經，求之於史，求之於子，求之於先秦，求之於兩漢，融會貫通，纔能創成一種新的句法。此種句法雖比較接近當時的語言，但卻是古化的語言。據是，可知語言與文辭都是帶有創造性的；——尤其在文辭方面。所以「有什麼話，說什麼話」則可；如謂說什麼話即可寫成什麼文，則未必然。凡是帶有文藝性的語言，儘可有文人特創的語言，儘可不一定與口頭的語言相符合。只須不致十分違反口頭語言的習慣使用法，便儘可由文人利用其天才，利用其權力，而加以改造。口頭的語詞是貧乏的，口頭的語式也是貧乏的。一定以爲口頭說什麼話，筆底寫什麼文，恐怕只有極漂亮的演說家才能如此。然而誰知道演說家的演講辭是預備了多少時候呢？誰知道演說家不是在背誦他的演講辭呢？

口頭的話與筆底的文既不能十分符合，所以可以古化，同時也可以歐化。古化，成爲古文家的文；歐化，也造成「新文藝的特殊作風。白話文句式假使不歐化，恐怕比較不容易創造他文藝的生命。「我站在樹旁」，的確不如說「站在樹旁的我」；「許多人

從大禮堂出來」，的確不如說「大禮堂吐出了許多人」；「淚光瑩瑩，似表謝意」，的確不如說「從兩眼瑩瑩的淚光中，射出感謝我的笑意」。科學家說話要說得一種意思只有這一句能傳達出來；文藝家說話，正不妨同一意思可以創造成各種不同的方式。爲要創造成另一不同的方式所以在昔人不能不求助於古化，而在今人不能不求助於歐化。古化與歐化無寧視爲當然的事。這樣說，似乎說我們也不妨放棄一些我們的白話。因爲我們口頭的白話實在與舊文藝一樣的貧乏。若由語詞的方面而言，恐怕還不及舊文藝的豐富呢？所以利用標點符號，可以使白話顯精神；利用句式的歐化，可以使白話增變化。

不過，句式的歐化，固然成爲新文藝的要素，然而過度歐化的句子，終不免爲行文之累。假使說新文藝有可以遭人輕視的話，則由形式方面言之，正應着眼在這一點了。所以由造句的方式言，可以說是有成功而亦有失敗。

五　語言文字之特性

論至此，應當追問：何以白話文又不適於過度歐化的句子？則以過度歐化的句子又太忽略了中國語言文字特性的關係。忽略了中國語言文字的特性，而又遠反了口頭的語言習慣，那麽在一般舊一些的眼光的人們，當然要看作不通而加以輕覷了。吳宓之批評

玉君，一方面謂玉君作者曾誦讀中國詩詞，常有修琢完整之句法，一方面卻又以爲玉君作者猶不免歐化式白話文學之惡影響。這種見解卽可代表一般守舊者的心理。他以爲「白話文用之小說固屬正當，然亦須用簡鍊修正之白話文，又必其爲中國之白話文而後可。」我雖不與吳氏同其見解，但以爲違反口頭語言習慣的白話，實在也應加以矯正。

我們若要說明中國語言文字之特性與文學之關係，則應着眼在兩點。其一，是語言或文字所專有的特性；其二，是語言與文字所共有的特性。由前者言，造成了語體的文學與文言的文學，造成了文字型的文學與語言型的文學。由後者言，又造成了中國文學所特有的保守性與音樂性。

現在先就語言或文字之專有特性言。文字原是語言的代表，所謂言爲心聲，書爲心畫，其關係本極密切，何以在文學上會有語體與文言之別，會有語言型與文言型之分呢？則以（一）中國文字既是整整方塊的形體，故能自由組合，成爲文字的游戲。其組合的結果，或成爲對偶，或求其勻整，要之都與口頭語言的姿態絕不相同，於是遂成爲文字型的文學，如駢文是。又或說什麼話，寫什麼文，完全與口語相符合，則又造成爲語言型的文學，如語錄是。（二）語言重在音，恆隨方域而不同，文字重在形，比較有

統一的可能。故在以前「言語異聲文字異形」的時代，不易使語言統一，卻易奏同文的實效。文字既同，於是容易保存雅言，容易保存古語，而無形中遂使筆底的文辭與口頭的語言日漸距離而有所謂語體與文體的分別，易言之，即是現行語體與古化語體的分別。因此，中國以前諸種文體，由其所使用的工具而言，要不外上述三種：（一）文字型，（二）語言型，（三）文字化的語言型。

這三種典型的文學與上文所講的歐化問題又有何關係呢？我們可以再分別說明之如下：

由文字型的標準而言，因爲文字的單音，可以保存原始的單音語詞，可以組成整齊的駢儷詞句，所以不求今化，更何論歐化！由文字化的語言型而言，雖與口頭語言比較接近，但是僅求古化，僅求合於古人之語氣與語法，當然也不適於歐化。至於由語言型的標準而言，雖不必拒絕適度的歐化，但以不能違反口頭語言的習慣使用法，所以也不宜過度的歐化。這是上述三種典型文學與歐化問題的關係。

文字型與文字化的語言型，既與歐化問題無關，那麽現時所應討論的即是語言型的文學如何歐化的問題。語言型的文學所以不適於過度歐化，其情形與以前古文運動也有些類似。由以前古文運動而言，其太重古化，不合當時語言慣例者，便不易成功。如北

宋古文家宋祁學皇甫湜，歐陽脩學李翺，明代古文家王李宗秦漢，歸唐宗唐宋，迄今論定，畢竟宗歐而抑宋，奉歸唐而不慕王李，這卽因爲宋祁王李是過度古化的關係，太與語言慣例不合的關係。古化情形如此，歐化情形也何獨不然！現在的新文藝，若使過求歐化，不合中土語言慣例，其結果也不易成功。因此，由這方面而言，無寧從文言文方面體會一些中土語言慣例，反足以補救過度歐化之失。

於次，再就語言與文字之共有特性言，何以又會造成中國文學之保守性與音樂性。所謂共有特性，實卽是語言或文字所專有的特性之調劑。文字不能離語言，所以文字型的文學無論如何不能不隨語言而演變。又語言之表達也必有藉於文字，所以語言型的文學，也多少不能不受文字型的文學之影響。高本漢的中國語與中國文中已代講到這一點。他說：「口語上必須把語詞上的原料重新改造一番，而文言上是無須把古來單純語詞的詞類加以更改的。文言上這種保守主義，不但不會引起意義的含糊不清，反而可以得着一種簡潔分明的文體，」於此，可以看出目治與耳治作用的不同。不過，我們於此，還得進一步說，何以耳治的語言要受目治的文字之影響？是不是現在的語體文，可以不用或少用複音語詞而多用或仍用原始的單音語詞？這一點，在語言型的文學立場而言，實在不須要如此。雖則不須要如此，而有時白話文卻仍不免採用文言的字面，採用

原始的單音語詞者，此其故，有音節的關係在，更有文體的關係在。文體的關係，造成了中國文學的保守性，音節的關係，又造成了中國文學的音樂性。現在分別說明之於下。

六　何以會有語錄體的提倡

中國的文學正因語言與文字之專有特性造成了語言與文字之分岐，造成了文字型語言型與文字化的語言型三種典型之文學；但是，語言與文字又自有其共有的特性，於是此三種不同典型的文學可以分而又可以不必分。爲什麽可以分？這卽是管同箴梅曾亮的話。管氏語梅謂：「子之文病雜，一篇之中數體駁見，武其冠，儒其服，非全人也。」㊀可知駢之與散爲體迴異。然而駢散之體雖別，也未嘗不可合。周秦諸子駢散不分者無論矣；卽章太炎一流也故意雜糅駢散。李兆洛之選駢文謂與古文同源，曾國藩之論散文，也謂宜兼宗漢賦，他們心目中何嘗有什麽駢散的分別！這些情形，猶可以說是因爲取則於古，古有此體所以後人也不妨尤而效之。最奇怪者，明人如袁宏道鍾惺一流頗想自創一格，但其結果則似駢非駢，似散非散，似文非文，似語非語。在人家以求其純

㊀見梅曾亮管異之文集書後。

粹，求其顯著異點爲格者，而他卻以雜糅爲格，以四不像爲格。此其故，即因他們所作的乃是近人所謂之小品文。小品文重在言志，可以岸然道貌，也可以嬉笑怒罵，金銀銅錫悉歸爐鎔，那麼當然的，駢散文白無一不可以採取了。視自己一時之興趣，視文章周圍之空氣，可駢則駢，何必定駢，可散則散，何必定散，全副武裝固顯得赳赳氣概，即使是武冠儒服也何必定非全人。這正像現在的入時裝束，一頂呢帽，一件馬褂，長其袍而又皮其鞋，西裝其褲，於瀟洒的風度之中，仍有活潑的精神，也何嘗覺得他的不順眼。因此，我們所謂有文體的關係者，正在這一點。現時人做小說，做戲劇，絕不能雜以文言，即做論文，也不甚適宜於文白之互糅，獨至小品散文，則文言白話無所不可。桐城派論文謂不宜用小說語，用佛經語，用語錄體，用俚俗語，獨在小品散文，則是文體中的廣大教主。他正於包羅萬象中見風趣，見變化。

明白這一點，然後知道論語派的文章所以文白雜糅的原因。林語堂論語錄體之用，謂：

> 有種題目用白話寫來甚好，便用白話；有種意思卻須用文言寫來省便。有一句話，說一句話，話怎麼說，便怎麼說，聽其自然相合可也。（論語第二十六期）

林氏此文之意重在說眞話，說老實話，與我們所謂走上應用之路，其目的固不同，然而

有一點極相類似者，即是不贊成現時白話文之嚕哩嚕囌。嚕哩嚕囌，轉彎抹角，空疏浮泛，與舊文藝之搬弄詞藻，堆砌典實，正是同一本領，同一手法。一染此種本領，一用此種手法，便不會說老實話，便做不好眞的小品散文，而同時新文藝也永不會走上應用的路。林語堂再說：

> 今人作白話文，恰似古人作四六，一句老實話，不肯老實說出，憂愁則曰心弦的顫動，欣喜則曰快樂的幸福，受勸則曰接受意見，快點則曰加上速度，吾惡白話之文，而喜文言之白，故提倡語錄體。依語錄體老實說去，一句是一句，兩句是兩句，勝於蹩扭白話多多矣。吾非欲作文學反革命者。白話作文是天經地義，今人做得不好耳。今日白話文，或者比文言還周章，還浮泛，還不切實，多作語錄文，正可矯此弊。

他再舉了一篇南京戲院中母性之光本事。稱之爲「可憎的白話四六。」他所舉出的幾句，如「美麗如花樣的小梅，便在這寂靜的空氣衆目的盼切的視線之下，經寄梅介紹於來賓之前；」如「小梅之母——慧英——像播下了什麽不幸的種子一樣的懼慮和悲哀；」如「一顆受了重創而殘破的心靈，是永久的蘊藏在她的懷抱：」這些語句，他稱爲「決是鬼語，非人間語，」誠是不錯。新文藝假使要走上應用的路，必得捐棄這些鬼語。由這一點言，我的意思也與林先生的見解相同。不過我倒不以這種白話四六爲可憎。我以爲這種「食洋不化」的語法，未嘗不可用，非惟可用，而且以爲這正是新文藝家「食

洋」以後所創成的新句法。我以爲新文藝不妨循此途徑以進行，不過應得有個限制。此所謂限制，卽是文體的關係。這些語句，用於小說則可，施諸說白便不宜。描寫的散文可以用，抒情的散文便不適合。至若用於電報法章公文部令以及說理論辨之文那更不像樣了。林語堂雖以此種白話四六爲可惜，而白話四六之存在依然，白話四六之進行也依然，卽因有些文體中不妨有此句法。有些文體中雖不妨有此句法，然而白話四六之可惜性卻並不因其可以適用而減少，也卽因有些文體中依舊不適於此句法。我上文所謂新文藝可以歐化而不應過度歐化者卽謂此。

林語堂又說過：「在說理，論辨，作書信，開字條，語錄體皆勝於白話。蓋語錄簡鍊可如文言，質樸可如白話，有白話之爽利，無白話之嚕嗦。」所以應用文所需要的白話，決不是歐化的白話，決不是帶文藝性的白話；——固然有時也不妨採用，但採用的量自應有限制。至於小品散文，其文白互用之處，雖然在「眞」，實則更重在「趣」。眞出於性，趣便是靈。當用白話處用白話，當用文言處用文言，聽其自然相會，自能不失眞意。然而在作者爲不失眞意，在讀者則正於文白轉變之中得其機趣。觀芝巖的定山堂古文小品何嘗顧到何者應駢，何者應散，也是可駢則駢，可散則散而已。袁中郎集中的小品，何嘗顧到何者宜文，何者宜白，也是合文則文；合白則白而已。在作者無所容

心於其間，所以爲眞；在讀者覺其所說的話恰如其分，語意所指，筆亦隨之，呆板中有變化，正經中帶幽默，文章四圍的空氣，絕不覺其單調，所以爲趣。眞與趣合，這是論語派的人所以要提倡語錄體之故。這也是所謂文體的關係。

所以我說由文體關係言，有一部分可以採用歐化的白話，有一部分必須仍用士式的白話，而所謂士式的白話中，也正不妨用一些文言的字面。

七　中國文學的音樂性

現在，我們再講音節的關係——卽是如何利用中國語言文字共有之特性，以造成音節的文學。這亦是我們所要討論的問題。最近我在燕京學報二十四期寫一篇中國語詞之彈性作用，論及這個問題。我以爲：「在中國的語言文字中不妨有駢文律詩的體裁。」「中國文學之對偶與勻整，爲中國語言文字所特有的技巧，而這種技巧卻完成了中國文學的音樂性。」蓋中國文字既是整整的方塊，所以也能組織成勻整的排列，而此種情形實在卽從語言中來。阮元文言說，謂：「古人轉相告語，必寡其詞，協其音，以文其言，」則可知此種音節的作用也是本於語言的特性。唯其如此，所以有駢儷的諺語，所以有整齊的歌謠，語錄文成爲駢體的格言，戲曲中也有駢體的說白。所以我以爲假使要

矯正句式之過度歐化，惟有在文學之音樂性上加以注意。能注意到文學的音樂性，自然易於斷句，自然使人易於明瞭其意義，而不會陷於過度的歐化了。

因此，惟有純粹語言型的文學，則只須是活語言，是眞語言，便可以不必顧到音節問題。有時期期艾艾，根本談不到音節；有時率爾而出，也顧不到音節。此種語句，只須一用標點符號，自然能顯出其精神。例如，在老舍的黑白李一篇小說中所記車夫王五的話：

「我在李家四年零三十五天了！現在叫我很爲難。二爺待我不錯；四爺呢，簡直是我的朋友。所以不好辦。四爺的事，不准我告訴二爺；二爺又是那麼傻好的人。論理說呢，我應當向着四爺。二爺是個好人，不錯；可究竟是個主人。多麼好的主人也還是個主人，不能肩膀齊爲弟兄。他眞待我不錯，比如說吧，在這老熱天，我拉二爺出去，他總設法在半道上耽擱會兒，什麼買句洋火呀，什麼看看書攤呀，爲什麼？爲是叫我歇歇，喘喘氣。要不，怎說他是好人呢？他好，咱也得敬重他，這叫以好換好。久在街上混，還能不懂這個。」

這一節地道的北平話，眞夠味兒，但是假使去了標點符號，要使人在斷句上多費一番心思，那麼卽使能夠了解，也已失掉了北平話的乾脆利落之致了。比如「二爺是個好人不錯可究竟是個主人」「爲是叫我歇歇喘喘氣要不怎說他是好主人呢」，這兩句話是地道

的土貨，已不能不借着標點符號的力量。假使要爲音節上明顯起見，必說：「二爺是個好人固是不錯，」必說：「爲是叫我歇歇可以喘喘氣，」必說：「要是不然怎說他是好主人呢？」但是顧了音節，便失了語言的神態，其弊將與古文相同。所以此等處纔見標點符號的作用，而標點符號所能爲力者，也僅在這方面。

至於過度歐化的句子，則應視同古化的句子，視同文字型的句子，便不能視爲純粹語言型的句子。所以遇到費解的地方便已不是標點符號之所能爲力，而不得不注意到音節問題了。現在舉一些例，有一篇小說中寫的：

那是一個巨大的古宅，在蒼色的山巖的腳下。宅後一片竹林，鞭子似的多節的竹根從牆垣間垂下來，下面一個遮滿浮萍的廢井，已成了青蛙們最好的隱居地方。我怯懦那僻靜而又感到一種吸引，因爲在那幾乎沒有人跡的草徑間蝴蝶的彩翅翻飛着，而且有着別處罕見的紅色和綠色的蜻蜓。

這一節文因爲帶些批評的性質，所以不必舉出他的作者。在此文中最後的一長句，固然不致使人不懂，但看來卻有些費勁。看着這種句子，實在使人感到舊小說體裁之文筆，反而使人舒服，不致引起生硬的感覺。這些讀時費勁的地方，即在忽略了中國語言中音節的關係。

隨便再舉一些例。兒女英雄傳中寫十三妹的情形：

> 又見他轉過臉去，兩隻手往短襖底下一抄，公子只道他是要整理衣裳，忽聽得喀吧一聲，就從衣襟底下，忒楞楞跳出一把背兒厚，刃兒薄，尖兒長，靶兒短，削鐵無聲，吹毛過刃，殺人不沾血的纏鋼折鐵雁翎倭刀來。

這句子也很長，但讀來卻不費力氣，這卽因其語言組織是土貨而不曾歐化。假使說：

> 又見他把臉轉着，兩手在短襖下面一抄，早把刃兒薄得紙片似的雁翎倭刀從衣襟底下跳出。

那麼字數雖簡而讀來反覺不順了。我們再看上文所舉的例，假使把這長句改爲：

> 我怯懼那僻靜的所在，而同時又感到一種吸引的力量，因爲在那幾乎沒有人跡的草徑間有彩色的蝴蝶翻飛着，有別處罕見的紅色和綠色的蜻蜓也同樣棲息着。

是不是覺得順口一些。所以這些地方不是標點符號所能爲力的，不過沒有了標點符號則更增加費勁的程度而已。

因此，我與林語堂先生的意見，還有一些不同。林先生只要避免白話之嚕嗦而已。我則以爲嚕嗦與否倒不成問題，問題乃在讀來是否順口，是否合中國語言文字的特性？有些語言，不妨不是國語，不妨不是口頭的語言，所以我不反對歐化。我不反對歐化的理由，正與語錄體之不妨採用文言相同。古化不一定是鬼話，歐化也不一定是洋話，不

過過度的古化與歐化，便不免與現代中國的語言習慣有些不合。不合，所以我以爲語錄體與歐化句式都只有某一部分的文體中間可以存在。爲要使其更適於應用，惟有溝通此二者之隔閡，注意到語言文字特性之音節關係。

論到此，我們可以再進一步追問一下，何以過度歐化的句子會格格不入呢？我們又將如何避免這種過度歐化的弊病呢？所謂語錄體與歐化句式之隔閡又將循何道以溝通呢？爲要解答這些問題，仍舊可以應用以上的方法。以前說造成一種新文體與新作風的關係在於句，那麼，現在不妨說造成句的關係又在於詞。運用歐化的句子，可以幫助新文體與新作風之創造，而運用音節的詞，又可以限制句式之過度歐化。

於此問題，先須知道中國文章中之句，有音節的句與意義的句之別；而在句中所用的詞，也有音節的詞與意義的詞之分。論理，詞與句都應以意義爲標準，但在中國的文章中有這些例外，這卽是所謂語言文字特性的關係了。

先論句，「關關雎鳩在河之洲，」由意義言則是一句，由音節言則成兩句。「常此之時，天下之大，萬民之衆，王侯之威，謀臣之權，皆欲決於蘇秦之策，」由意義言則是一句，由音節言則爲數句。音節的句，與意義的句不必有關係，所以馬氏文通稱之爲「頓」。黃侃釋章句一文謂：「文中句讀亦有時據詞氣之便而爲節奏，不盡關於文

義，」所以音句在中國文章中是比較重要的一件事。馬氏謂：「頓者所以便誦讀。」黃氏亦謂：「以文法爲句，不憭聲氣，但取協節，則謳言或至失調，若至不便誦讀，而又沒有標點符號以爲之助，則詰屈聱牙的句子到何處去索解人？中國文章之所以宜於朗誦者，這是一個重要關係。

那麽，再問何以能造成音節的句呢？那又是音節的關係。音節的詞，普通稱爲音步；音句之勻整，音句之便於誦讀，與音句之不致失調，都是音步的關係。利用單音語詞以成爲單音步的音節，利用複音語詞以成爲二音步的音節，這是意義的詞與音節的詞互相協調的地方。利用語詞之彈性作用，割裂複音語詞爲單音語詞，以湊合單音步的音節，或組合單音語詞爲複音語詞，以湊合二音步的音節，這是意義的詞爲音節的詞所左右的地方。湊合兩個不能組合的單音詞以成爲二音步的音節，或割裂一個複音語詞使分屬於上下二音節，這又是意義的詞與音節的詞不相調協的地方。前一例如：「想——昨日——秦宮，——今朝——漢闕。」這是語詞與音步正相調協的句子。次一例如：「紛紛——齊萬」，「齊萬年」是人名，不得不割裂用之省一「年」字。又如：「振古如茲，」振亦訓古，「振古」成爲組合的駢詞。這又是意義的詞爲音節所左右的句子。末一例如：「管城——子無——食肉——相，——孔方——兄有——絕交——書」。管

城子，食肉相，孔方兄，絕交書，都是複音語詞，而在吟誦的音節上卻必須把他割裂爲二。否則，讀作「管城子——無食肉相，孔方兄——有絕交書。」豈不成爲小說的回目了嗎？

這種情形，不僅在韻文中是如此，也不僅在駢文中是如此，即在散文中也是如此。「吾戴——吾頭——來矣。」可以省一「吾」字而說「吾戴頭來矣」嗎？「公——有言，——雲敢——不死？」可以增一「豈」字而說「雲豈敢不死」嗎？「南八，——男兒——死耳，——不可——爲不——義屈。」不可說「男兒可死不可屈」，也不可說「男兒死耳不可爲賊屈」。「庸奴，——此何——地也，——而汝——來前。」不可省一「也」字。「武夫——力而——拘諸——原，——婦人——暫而——免諸——國。」不可增一用字而云「武夫用力」。所以在中國文句中意義的詞與音節的詞如不相調協的時候，寧願遷就音節的詞。使每句之音節的詞勻整而明顯，自不會不了解這一句的意義；使每段之音節的句也勻整而明顯，自不患不能斷句而不了解這一段的意義。這是中國舊文學所以不用標點符號而仍能使人了解的重要原因。不僅如此，這些語句的精神，更藉音節以表現呢！假使中國舊文學有需要朗誦的地方，即應注意這一點。否則，徒然揣摩一種腔調，結果，反會做成不通的句子。

講到此處，然後知道過度歐化的原因，即在不了解音節的句與音節的詞之作用與其重要性；然後知道文言文的長處在白話文中猶有用得到的地方，也在這一些關係。爲什麽？因爲這是中土語言文字特性的關係。文言的散文猶是土貨所以與此慣例相合，而過度歐化的句子便有些不合了。適度的歐化是可以的，過度歐化則可以不必；傾向歐化以使白話增變化是可以的，不傾向歐化而能顯出本土語言之精神也未嘗不可。現在，再舉一篇老舍的文爲例。老舍有一篇「火」車，其描寫火狀爲：

> 火，找到新殖民地，物多人多，若狂喜，一舌吐出，一舌遠擲，一舌半隱煙中，一舌突挺窗外，一舌徘徊，一舌左右燃燒，姿態萬端，百舌齊舞；漸成一團，爲火球，爲流星，或滾或飛；又成一片，爲紅爲綠，忽暗忽明，隨煙爬行；突裂煙成焰，急流若驚浪；吱吱作響，炙人肉，燒毛髮；響聲漸雜，物落人嚎，呼呼借風成火陣；全車燒起，煙濃火烈，爲最慘的火葬。

（文學雜誌第一卷第一期）

這一篇是白話嗎？我們不能說不是白話，然亦不妨說是有類文言。我們假使把這一節與蒲松齡林嗣環諸人之狀口技相互比較，便可知有同樣的妙，同樣的利用語言文字中音節的頓逗，寫得有聲有色。

所以文言文並不是不可學習，也不是不應學習，教育部對於高中國文的訓練並不忽

視文言的訓練，不過我們討論到新文藝的時候則所應注意的問題乃在如何學習。學習之時，有人以為與朗誦有關，實則也並非不應朗誦，問題乃在如何朗誦，卽朗誦時所應注意的是什麼？同一問題，有皮毛的看法，也有深入的看法。

歷史上的事實，於一種新的運動興起之時——尤其是有革命性的運動，總不免帶些幼稚病的。矯枉過正，不過正也不足以矯枉，這原是任何運動在初期時所不能避免的現象。現在，假使仍襲以前一套老話，以反對文言，則甚覺無謂；假使再是無所謂無目的地仍是以前保守文言的態度，或如現在另有目的另有作用以提倡文言，則更覺無謂。現在，正應看出新文藝的病源所在而加以修正；修正，纔是今日的進步，纔可進入另一個階段。

然而這些也不能不說是老話，前數年，早已有人稱歐化的白話文為啞吧文學了；也有人討論到大衆語與大衆文學的關係了。說得再早一些，則周啓明先生在自己的園地中也早已說過：

我的主張則就單音的漢字的本性上儘最大可能的限度，容納「歐化」，增加他表現的力量，卻也不強他所不能做到的事情。……總之，我覺得國粹歐化之爭是無用的；人不能改變本性，也不能拒絕外緣，到底非大膽的是認兩面不可。

必須這樣一方面容納歐化，然後纔能使白話文有其文藝性；必須還樣一方面對歐化有相當的限制，然後纔能使白話文顯其應用性。新文藝已走上了文藝的路，但還不曾走上應用的路。所以我們所要注意的，不是如何歐化的問題，乃是如何土化的問題。上文所謂似舊而實新者，即在這一點。

新詩的前途

自新文藝運動以來，散文和小說的成功最爲顯著，戲劇也有相當的進展，若數其較無成就者，要推新詩了。一般從事於新詩的人，有的興趣轉變改弦易轍了，有的淺嘗輒止知難而退了，有的江郎才盡似乎也不見有何進展了。新詩運動竟掀不起文壇的注意，於是便不免懷疑到新詩的前途。

新詩究竟有前途沒有，這是我們所要討論的一點。

由種種方面看，我總相信新詩自有其前途。從文體演變上說，舊體詩以染指者衆，難以爲繼，其勢不得不另闢途徑，所以新詩當然有其迫切的需要。從時代背景上說，社會機構既逐漸變動，則舊詩中所表現的雅人深致，不復能存在，自然只有漸趨於沒落。於是運用新題材應用新形式的新詩，當然更有其生命。

我們須知一種文體之轉變，一種新的文體之產生，絕不是僅僅文體的關係。在某種文體成立的時候，自有與之適應的某種工具與技巧，自有與之適應的某種題材與思想。我們還可以說，工具與技巧轉變了，題材與思想轉變了，於是纔有新的文體產生。假使

我們承認舊詩是文言的技巧，是古代語言的技巧，而新詩是白話的技巧，是現代語言的技巧，那麼只須將來新文藝有其永久的生命，現代語成爲文學最適用的工具，不怕新詩不能取舊詩的地位而代之。我總覺得將來應用文也許還可以雜用一些文言的字眼或句法，至於文藝文則必須另闢新的園地，運用新工具，創造新技巧，否則不會形成一種新的體製。此其一。假使我們再承認舊詩是用舊的題材，適合於舊的社會，那麽在社會機構變更之後思想便不得不隨之改變，思想既變，題材也不得不隨之而異。一般所謂時代靑年，所吸受的是時代思潮，所創作的是時代文藝，而新詩，便可在此種機運上有他的生命。時代崇拜勞工，那麽洋車夫呀，紅鼻子阿三呀，大無畏的胸膛呀，盡是詩人描寫的對象。這些詩料，若用舊詩的形式去寫，未嘗不眞，可是嫌俗；反之，若用新詩去寫風花雪月等等的清料，去寫采藥蒔花等等的雅事，未嘗不雅，可是嫌酸。眞與雅原沒有一定標準，俗與酸也沒有一定標準，只要適合——適合得使形式與題材相調和便覺其美，適合得使作者的思想與讀者的心靈相吻合，也覺其美。新詩便有這種客觀的條件，所以有前途。此其二。

新詩既有其前途，既有其適合發展的因素，何以近數年來轉有衰落的現象呢？這也是我們所要解答的一點。

我以爲這種衰落的現象，並不足怪。我們看到中國歷史上各種新的體製之產生，尤其在詩的方面，其產生與成熟，都須經過相當的時期。不過有些講文學史的忽略了這些方面，所以此種情形，似乎不甚顯著而已。實則以前各種新體之醞釀，除律體以外殆無不先經許多無名作家之試驗者，待到無名作家創造試驗相當成功之後，於是其體始逐漸完成，逐漸固定，而爲一般作家所採用。一般人只看到作家採用以後，於是纔覺新體之成立，而以此歸功於一二作家，實則中間不知醞釀了多少時候，纔能成功。五言詩的產生，導源於樂府，而樂府卽是民間的文學。由樂府到五言詩已經過了多少時的醞釀，多少人的試驗，不必說什麼「鬱陶乎余心」，「名余曰正則」等句，已見於夏歌楚謠了。詞的產生，如梁武帝江南弄沈約六憶長孫無忌新曲之類已具雛形，而其體亦本自民間。敦煌零拾中所載云謠集雜曲子，更可爲無名詩人創作試驗之例。卽就律體而言，自永明體以至沈宋，中間也不知經過了多少的試驗，然後纔能約句準篇，成爲定則。這在舊作從永明體到律體一文，已說明其關係了。我們看到歷史上新體成立之難，那麼回頭再看新詩運動，僅僅不過是十多年的事，而欲有偉大的詩人，有偉大的作品，這簡直可說是奢望。所以在這裏，我們所應注意的有兩點：

（1）一種語言文字的新的使用方法，必須累經試驗，然後汰劣存優，始能成功，

這是沒法急進的事。七言詩之產生，昔人謂權輿於柏梁體，由今看來，做句七言詩還不容易，然在當時詔羣臣二千石有能爲七言詩者乃得上坐，可見能者之寡，可見七言句至少在當時是認爲不很容易的事。後來，太學中的口號，民間的童謠，駸駸有趨向七言之勢，於是七言詩句的技巧，始得逐漸完成，而形成一種新的體製。七言詩的完成猶且如此不易，何況由文言變到白話，何況是白話中的新詩。前無所因，則創者難而評者亦無準的可依。所以求之淺則覺其率易而淡焉寡味，求之深則又覺其艱澀而解人難索。一般人對於新詩之不滿，大率不外此二因，然而何曾知道新詩的技巧原不是一蹴可幾的呢？

（2）何以一般人會對於新詩有此不滿？何以昔人對於新體的成立，不會有此苛求？這也有原因。蓋以前各種新的體製之成立是演變而不是革命。演變是慢性的，革命是急性的；演變是由作家無意間試驗成功的；革命則是批評家特意指出了方向而強一般人進行的。在無意間試驗成功的，好似一條路經過無數人的踐踏，雜草不生，自然由小徑以成爲大道；特意指出了方向而進行的，則蹊逕未闢，全憑開創者的力量，於是篳路藍縷，究以如何進行爲最合適，便不能不成爲問題。因此可知一般人對於演變中的新體不會苛求，卽因原無標的在前，便沒有批評的需要；而對於革命進程中的新體，則容

易指摘，又因懸着一個目標，便容易發見他的缺點，而同時也容易使人忽略披荊斬棘中的辛苦。

於是，第三點，我們可以討論到現在新詩的進行與演變中的得失了。

新詩之起是對於舊詩之反抗，所謂「詩界革命」，即是要一反舊詩之種種束縛，所以崇尚自由詩體。一般人對於自由詩體的希望，不外兩點：一是句的自由，不要再受什麽五言七言的限制，於是長短句成爲唯一的標準；二是體的自由，不要再受平仄調協的限制，不要再受用韻的束縛，於是走到極端的又有所謂散文詩。在此時期，如胡適之氏詞化的詩，與劉延陵氏散文化的詩，即可爲其代表。

然而，詩體解放以後，也不能不有新的體，新的形式。因爲詩，畢竟不能完全漠視形式的問題。易言之，也即不能漠視技巧的問題。

詞化曲化的詩在句式方面是解放了，再加了音節方面沒有平仄韻脚的限制也可謂自由了。然而不知詞曲之長短句，乃是一方面解放了句式，而另一方面由體式言之，則更爲束縛。他受了音樂的牽掣，每調都有一定的方式，甚且在此一定的方式中間，於音節方面調協平仄之外，再有上去的分別，再有陰陽的分別。所以依舊不免受種種的桎梏，而他正於此種桎梏中創造了許多新的體，新的形式。詞曲之所以能延續其生命，即在能

使每一調都有其固定的形式。每調都有其固定的形式，於是句之長短無定便不成爲問題。何以故？因爲他在句的方面雖沒有形式上的標準，而在體的方面，建立了他形式上的標準。此種標準之建立，即是上文所說，經過無數人踐踏開闢而造成的康莊大道。既成康莊大道，所以一般人得以通行，得以照着此標準而進行。假使漫無準的，長短任意，體製不成爲硬性，即體製未臻於完成。體製進到硬性，固未必是好現象，然而任何文體之形成，無不是進到硬性始能達到完成。這是詞體所以能成功，而新詩的自由詩體所以不易成立的原因。

至於散文化的詩，則雖美其名曰散文詩，然使人讀了以後，似乎總覺得不成爲詩。由詩體解放言則誠是解放了。但即以此爲新詩的標準，或惟一的標準，那便不免令人懷疑。我們須知詩並不是不能散文化，蘇黃之詩，昔人稱其以議論爲詩，以才學爲詩者，滄海橫流，固然不是詩的正則，然而人總不能不承認他是詩。何以故？因爲他有詩的形式故。由此再進一步，便成爲賦。賦雖有詩的意境，雖爲「古詩之流」，然而六義附庸，蔚爲大國，已不能不與詩畫境了。不過雖不同於詩，卻亦不能稱之爲文。再進一步，則如六朝和宋明人的小品文字，抒情寫景宛有詩意，確有詩的實質，似乎稱之爲散文詩亦未嘗不可，然而昔人只稱之爲文而不稱爲詩，也以其太不重形式方面，總覺不成

爲詩體而已。

這是自由詩體的致命傷。當時詩人也未嘗不看到這一點，也未嘗不感到此路不通而想另闢途徑。於是劉復氏卽努力於新形體的創造。劉氏在揚鞭集自序中曾以「在詩的體裁上是最會翻新鮮花樣」自詡；實則在自由詩體中間，一般人也何嘗不想在體裁上翻新鮮花樣！有的在每一節的起處用着同樣的複句，有的在每節結處用着同樣的複句，有的在起結都用着同樣的複句，有的用對話體，有的用排偶體，有的用迴環反復體，有的用詞句顚倒組合體，可謂翻盡花樣了。然而須知這是詩法而不是詩體。以詩法爲詩體，則此種新形式，翻無可翻，有時而窮，其結果或不免轉入魔道。所以此種花樣，偶一爲之固然覺其新鮮，若使因襲成法，便不免使人生厭。這便是不及舊詩的地方。舊詩以有定體，所以新詩中各種新鮮花樣，——卽上文所謂詩法，無不可以容納在內，而卻不必翻新見奇。昔人所謂「譬如日月，雖終古常見而光景常新，」便是如此。假使造化者，厭日月形體之固定而欲翻新鮮花樣，日異而月不同，則其技也必有時而窮。這樣，所以自由詩體，一意解放固然失敗，而創造新形體也不容易成功。

於是周啓明氏又開了小詩的園地。周氏是受日本俳句的影響，而冰心女士受了太戈爾的影響亦以小詩著名。這卻是新詩的一條路逕。爲什麼？在詩的形體固定之後不妨有

些偉文鉅製以氣勢見長，而於內容也不妨離開一些詩的實質，溢而爲敍事，變而爲說理，乃至轉爲考證，或偏於詠物，依舊可以承認他是詩。獨在詩的形體未固定以前，則不宜如此。當時的新詩，有許多哲理詩失敗了，有許多故事詩也失敗了。其比較成功的只有周謝二氏的小詩，與郭沫若氏表現反抗精神的詩。小詩因爲縮小了詩的形式，所以雖是哲理詩，猶覺其詩意沛然，詩趣盎然；——雖則梁實秋氏之評論冰心女士已嫌其「句法太近於散文的」。表現反抗精神的詩則因爲縮小了詩的領域，不敢爲哲理詩，不敢爲故事詩，完全是生底顫動，是靈底喊叫，所以也有他的生命。然而此種奔放的詩格不能使詩境之旁溢，則範圍已較舊詩爲狹了；而旁溢之詩境可以表現一些哲理或靈感者又只能爲小詩而不宜於詩格之奔放，則氣魄也較舊詩爲促了。「陌上花開可緩緩歸矣，」「天氣殊未佳，汝定成行否，寒食近，且住爲佳爾！」何嘗不有濃厚的詩意，然而昔人不稱之爲詩。所以小詩自繁星流雲以後亦難有嗣響。

由這樣說，所以我們承認新詩在形體方面有相當的重要。

於是第二期的詩人便分爲二途：（1）致力於句的方面者則成爲象徵派；（2）致力於體的方面者則成爲格律派。我們再看此二派的成績是如何？

由象徵派言，確是一種進步。此派導源實亦起自周啓明氏歐化的詩句。周氏之詩不

僅在文法上增加歐化的成分，即就其觀察力與想像力之驚人，已足開象徵派的風氣。象徵派的重要，在於給詩創造一種新語言——即是運用現代語的新技巧。我們要知道文學上任何體製之成立，也即是一種新語言創造之成立。駢體文是如此，散體文也是如此。五言詩是如此，七言詩也是如此，乃至長短句更是如此。「水田飛白鷺，夏木囀黃鸝，」在五言中不是名句；「漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木囀黃鸝，」在七言中便成爲名句了。昔人驚異於王摩詰運用疊字之妙，實則這不全是疊字的關係，乃是他創造新語句的關係。昔人也有改「淸明時節雨紛紛，路上行人欲斷魂，借問酒家何處有，牧童遙指杏花村」一首，以爲可以删爲「時節雨紛紛，行人欲斷魂，酒家何處有，遙指杏花村，」改七絕以成五絕者，殊不知全詩脈絡全在首二字，一加删節，精神不出。此中關係，即是創造語言的關係。不僅如此，「落花人獨立，微雨燕雙飛，」原是翁宏的詩句，在詩中算不得高格，而運用入詞，便成雋句。「小山重疊金明滅，鬢雲欲度香顋雪，」「人人盡說江南好，遊人只合江南老，」這類句子不能入七言古詩中。明白這些關係，然後知道新詩之失敗，至少有一部分在句式上面。用詞化或曲化的句，用古詩化或律詩化的句，用歌謠化或彈詞化的句，未嘗不可，然而不能促進新詩體製之完成。新詩體製之完成也必在新語言創造完成的時候。象徵派的詩有時覺其句調之艱澀，好似讀

着翻譯一般者，其原因卽在於此。他們走的路不能算錯誤，然而也不能算成功，卽因新語言的創造，原不是一朝一夕的事。

象徵派之第二特徵在創造一種詩化的語言。此所謂詩化的語言，是指詩色而不指詩音。格調派的主張纔注重在詩音方面。本來，我們試想；運用通俗的白話以入詩，一方面既不能如江西詩人之化俗爲雅，一方面又不能落詞曲或歌謠的窠臼　當然的，於歐化之外只有再注意於想像力的表現，利用比喻以增進詩的藝術了。然而這樣一來，由於詩人感覺的敏銳，對於所要表現的不免多繞幾個彎，而蒙上一些朦朧的氣氛了。讀者爲此朦朧的氣氛所迷惑，不免抱怨於象徵詩之難懂。實則這原是沒有辦法的事。「獺祭曾驚博奧殫，一篇錦瑟解人難，」詩家原不妨有此境界。不過李義山的詩是利用古典以創造詩化的語言的，利用古典，所以人家還不覺其怪，至於運用通俗的語言，必須利用比喻以增其表現力者，那麽一般人便將目之爲怪了。盧仝的詩，便是這一方面的例。胡適之氏白話文學史稱盧仝愛作白話怪詩，用許多有趣的怪譬喻，說許多怪話。實在做白話詩而欲見長，除了如象徵詩之用怪譬喻，或如格律詩之講究音節，此外很不易找到妥善的方法。與盧仝同時爲白話詩者，倘有白居易；盧以奇詭勝，白以平易勝，而平易的「元和體」，卻正重在音節方面。白氏新樂府自序云：「其體順而肆，可以播於樂章歌曲

也；」這卽是說明他們利用音節的地方。盧詩句法長短不等，由音節言之確是遜白一籌，那麼其詩之走上奇詭一路，原不足怪。然而盧氏在詩體旣定之後，另闢蹊逕，創此一格，猶且韓愈稱之爲「怪辭驚衆謗不已」，猶且要删改他的月蝕詩。則新詩在詩體未定之時，而象徵作風彌漫詩壇，安得不令人驚訝，安得不令人懷疑。

再由格律派言，更是一種進步。他們也用歐化的句法，有時也用象徵的寫法，但是更重在詩的音節。必有這種努力，始可使詩成爲一種新的體製。論理，此派詩應有相當的成功，然而仍不爲人注意，易被人忽略過去者，則以創造新音節，較創造新語言爲尤難。音節的創造，不能離語言文字的本質。在中國的語言文字裏，用雙聲疊韻，昔人已試驗過了；用平仄，更是舊詩音節頂重要的法門。除此之外，舍平仄而採抑揚，講節拍，未嘗不是一條新途徑，然而欲使此新途徑成爲康莊大道則必須經過相當的時日。從永明體到律體猶且經過多少人的試驗。何況這是一種新的嘗試，何況這又是比較的並不適合於中國語言文字本質的新的嘗試！於是有的顧到了每行的音步，卻沒有顧到每行的讀，意義的停頓與音節的停頓不一定相符，便不免發生吟誦上的困難。

這原是一個比較困難的試驗。求其成誦，則容易落入舊詩詞或舊歌謠音節的窠臼；求其新創，又往往使人讀後不能了解其音節之美。易言之，卽是此種音節不易得一般人

的公認。不得一般人的公認，卽此新途徑不易成爲康莊大道。固然，所謂一般人的公認，從另一方面言，也須經過相當時日使一般人也同樣培養得有相當欣賞的眼光與能力。

由上文所述各點而言，可知我們對於新詩不該有很大的奢望。減低了奢望，自然也不致於失望，也不致於苛求。新詩還是可以脚踏實地一步步地進行。於是，第四點，可以討論到此後新詩將怎樣地進行？易言之，卽什麽是新詩的前途。

我們總括上文所言，便可知現時人對於新詩之不滿，只在於新語言與新音節之創造，尙未臻於完成的地步；便可知道，假使不先喊出了新詩的口號，則一般人從事於新語言與新音節之創造卽未臻於完成，也不致招讀者之不滿。夏丏尊葉聖陶兩氏合著的文心中載着一首譏諷新詩的新詩。

新詩破產了，
甚麽詩！簡直是：
囉囉嗦嗦的講學語錄，
瑣瑣碎碎的日記簿，
零零落落的感慨詞典！

這裏宣告新詩破產的罪狀，雖有些牽涉到詩的意境的問題，然而主要的病根，恐怕還在新語言與新音節之沒有創造完成。詩是精粹的語言，不精粹所以覺其囉嗦了；詩又是帶有音樂性的語言，沒有音樂性所以又覺其瑣碎與零落而不感到調諧了。語體用在散文中間，尙且在創造與修正的階段，何況於詩！散文中間有些過度歐化的語句，有些稍涉晦澀的語句，人家看了，尙且覺得不甚習慣，不易瞭解，何況於詩！所以我們一方面應當承認新語言與新音節之創造，未臻完成，而努力在這方面進行，這是新詩作者應負的責任。我們另一方面，應當明瞭看不懂的語句，念不上口的音調，原是新詩進程中應有的現象。我們不能因其不合自己的脾胃而加以抹煞。這又是新詩讀者應有的了解。

於是，問題在這裏了。新詩作者應當遷就讀者呢？還是應當一意孤行呢？閉門造車，則不會合轍，顧了合轍又往往不會創出新鮮的花樣。這卽是新詩進程中應注意的問題。

實則，這還是不成問題的問題。遷就讀者也好，一意孤行也好，正不妨各行其是，因爲這是試驗期中應有的現象，——一種新體運動未成熟前應有的現象。作者只須大著膽子試驗就得了。

歷史上每值舊體逐漸沒落而新體將要代興的時候，一般新作者很自然的分爲二派。

一是左派，力變舊作風，力革舊體製，處處對舊派站在反對的地位，也可稱爲革命派。一是右派，舊作風與舊體製之長兼收並蓄；然仍不忘創造其新作風與新體製，這可稱爲修正派。李白詩云：「大雅久不作，吾衰竟誰陳，」又云：「自從建安來，綺麗不足珍，」這卽是革命派的論調。杜甫詩云：「別裁僞體親風雅，轉益多師是汝師，」又云：「後賢兼舊制，歷代各淸規，」這卽是修正派的論調。現在新詩的進行也正是如此，若取革命的態度則當一意孤行，若取修正的態度則不妨遷就讀者。

誰都知道新文藝運動是與新文化運動有密切的關係，誰都知道新詩運動是受西洋詩的影響。所以所謂遷就讀者乃指新詩中間容納舊詩的問題；所謂一意孤行乃指新詩中間採用歐化的問題。然而，於此卻正不容易。我們須知杜甫雖是修正派，雖是集大成者，然而他的詩卻是變格，韓愈之詩，蘇黃之詩，全自杜氏變格中出來。他學漢魏六朝之詩，然而最不帶漢魏六朝的氣息，最不襲漢魏六朝的面貌。我們更須知李白雖是革命派，雖極反對建安以來的綺麗文詞，然而「淸新庾開府，俊逸鮑參軍，」杜甫卽以庾信鮑照擬其詩格；「蓬萊文章建安骨，中間小謝又淸發，」「解道澄江淨如練，令人長憶謝玄暉，」李白也很傾倒於謝朓；此外李白之樂府歌行，且有很似漢魏六朝的呢！所以李杜之成就，不僅他們在詩壇上代表左右兩派，更在他們是雖左而不廢右，與雖右而不

廢左的精神。因此，對於新詩的進行也須能有這種態度。新詩中原不妨容納舊的，但必須容納得使人不覺，易言之，也卽是容納而出之無意。容納舊的以後依舊不妨礙新詩的風格與體製，那纔是成功。新詩中原不妨使之增加歐化的成分，但是欲使歐化，必須先有運用母舌的能力，必須對於國情先有相當的認識。歐化而不破壞母舌的流利，歐化而不使讀者感覺到是否中國的背景，那也是成功。本此標準以檢討已往的新詩那得失便瞭然了，本此標準以看到新詩的前途，那進行的方向也可以瞭然了。

然則如何容納舊詩詞而仍成新格呢？最好的練習莫過於翻譯舊詩詞。翻譯舊詩詞則對舊詩詞中的字眼題材或風格等等究竟是否適合於新詩，或那一些可以適合於新詩，便容易明白。郭沫若氏的卷耳集，翻譯詩經，原不失爲一種嘗試；不過此是開創的試驗尚不能算是成功。他失敗的原因，在於（1）詩經本身的意義，經過許多經學家的解釋，是非紛紜，莫衷一是，現在翻譯究應根據那一說，便不能不先有抉擇的能力；（2）詩經原是自由詩體，而又是古代文學，所以他的翻譯不能不側重在意義的翻譯，而不是文體的翻譯，易言之，他只是古今語的翻譯而已。所以在新詩方面便不生影響。假使用此種工力以翻譯後人的詩詞，如昔人之檃栝歸去來辭以爲詞，點竄蘭亭集序以爲戲曲，那纔是文體的轉變，那纔於創造新語言的試驗有一些幫助。現在卽以燕大國文系的學生韓

迪厚女士翻譯南唐二主詞為例。

南唐中主攤破浣溪沙詞

菡萏香銷翠葉殘。
西風愁起碧波間。
還與容光共顦顇——
不堪看。
細雨夢回雞塞遠，
小樓吹徹玉笙寒。
多少淚珠多少恨，
寄闌干。

譯詩

雨滴，
打破荷花瓣，
擊起環波片片。
西風，
捲着塞愁，
一曲笛韻一縷憂。
小樓，
無人問，
多少淚珠多少恨。

南唐後主擣練子詞

深院靜，
小庭空，
斷續寒砧斷續風。
無奈夜長人不寐，

譯詩

多夜板着一張死人的臉。
邁進短牆的是斷續的風；
砧聲伴着它捲入宮庭，
月光篩透窗紗，

數聲和月到簾櫳。

一個未眠的人隨着砧聲的抑揚悠想。

又長相思詞

一重山，
兩重山，
山遠天高煙水寒，
相思楓葉丹。
菊花開，
菊花殘，
塞雁高飛人未還，
一簾風月閑。

譯詩

楓葉紅得最鮮明的時候，
也是青天去得最高的時候；
…………………
一棵楓樹的影子透到遠山之外。
塞雁歸來，
對着殘花
送一聲斷腸的哀叫，
簾外是月光，
簾內是伊人的淚。

又浪淘沙詞

簾外雨潺潺
春意闌珊，
羅衾不耐五更寒。

譯詩

雨摧殘着春
悄悄地在夜間。
深更裏的暖中寒，

夢裏不知身是客，
一晌貪歡。

* * *

獨自暮凭闌，
無限關山，
別時容易見時難。
流水落花春去也，
天上人間。

暴露了客子的苦中歡；
——荒涼中的歡樂甚於
悽切中的荒涼。

* * *

流水載着落花走過
無際的田疇，
春擕着南國，
南國擕着春永遠永遠地去了！

這是一個很好的試驗。在這些詩中，詩的意境，當然是有的，問題即在如何把這些詩意，用現代語寫出來，用新詩的體製寫出來。易言之，即現代語與新體詩是否可以充分表現這些詩的意境。韓女士於這一方面的試驗可謂成功了。他再譯後主烏夜啼前闋「昨夜風兼雨，簾幃颯颯秋聲。燭殘漏斷頻欹枕，起坐不能平」諸語云：

夜的核心裏，
有風也有雨。
秋的聲響從無影的梧桐，

傳到燭前的幃屏：
躺着是一顆忐忑的心，
坐起來依舊是一顆忐忑的心。

翻譯「起坐不能平」一語可謂妙絕。又譯後主虞美人前闋「春花秋月何時了？往事知多少？小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中」諸語云：

秋月送給春花一個幻想，
春花送給秋月一個回憶的影。
東風爬進小樓的窗口，
夢與幻想
都在月光中羽化了。

這樣試驗，並不沾染舊文藝的毒素，可以證明朽腐未嘗不可以化為神奇！

然則如何採用歐化而不覺牽強呢！最好的練習又莫過於翻譯西洋詩，翻譯西洋詩便可知道何者可以直譯，何者不適於直譯。夷堅志丙志契丹誦詩條稱，契丹讀「鳥宿池中樹，僧敲月下門」二句為「月明裏和尙門子打，水底裏樹上老鴉坐，」這卽是過度的夷化，所以見得奇怪。我們須知歐化句式的運用，必須有適當的限制。西洋詩的翻譯，若用舊體，則重在意譯，所以猶不成問題；若用新體，則因為可以直譯之故，便不免有失

之艱澀者。為此問題，我又請韓迪厚女士翻了一首 Longfellow 的黃昏詩。

（原 文）

Twilight

The twilight is sad and cloudy,
  The wind blows wild and free,
And like the wings of sea-birds
  Flash the white caps of the sea.

But in the fisherman's cottage
  There shines a ruddier light,
And a little face at the window
  Peers out into the night.

Close, close it is pressed to the window
  As if those childish eyes
Were looking into the darkness,
  To see some form arise.

（譯 文）

黃 昏

黃昏帶來雲也似的愁，
  野風任性的吼，
展開像海鳥的翅
  掀起海面上點點的白丘。

* * *

在不遠的漁家裏
  發着微暗的紅光•，
窗口內一張臉，
  向着黑夜窺望。

* * *

近了，更近了，人面和窗面，
  閃爍着像孩子們的眼，
投一縷尋索的目光
  給無底的黑暗。

And a woman's waving shadow
Is passing to and fro,
Now rising to the ceiling,
Now bowing and bending low.

What tale do the roaring ocean,
And the night-wind, bleak and wild,
As they beat at the crazy casement,
Tell to that little child?

And why do the roaring ocean,
And the night-wind, wild and bleak,
As they beat at the heart of the mother,
Drive the color from her cheek?

* * *

一個女人的影子
幌過來幌過去——
拖長了上到天棚
又躬身的挪下。

* * *

怒吼的海和怒吼的風
在你們發狂的闖進窗口的時候
述說些什麼故事
給那幼小的孩童。

* * *

吼的，吼的海啊！
在狂風怒捲的黑夜裏
爲什麼偷走了她腮上的靑春，
當你擊打着那寡婦的心？

此詩第一二句「雲也似的愁」和「任性的吼」，便不是一種硬譯的方法。這樣翻譯，即使背景不甚似中國的背景，而詞句艱澀的弊病卻絕對沒有。

因此，綜括上文所言，有二點應加注意：（1）新詩正在創造和試驗期間，翻花樣，創格式，都是應走的路，應有的現象。焦竑文壇列俎序云：「孔子曰，夫言豈一端而已。言者心之變，而文其精者也；文而一端，則鼓舞不足以盡神，而言將有時而窮。易有之，物相雜曰文，相雜則錯之綜之，而不窮之用出焉。」在昔人猶有此論調，何況在今日！何況論新詩！假使偏主一端，必以爲此是正法，彼是魔道，何者要得，何者要不得，使新詩壇無端生出許多的派別，也大可不必！（2）新詩無論如何創造和試驗，但將來的成功，其唯一的途徑，必在運用語言或音節的新技巧上面。此種新技巧，必須合於中國語言文字的慣例，而同時又不落舊式的窠臼。這是可以斷言的。但是說似容易，做卻艱辛。這不得不期望着新詩人的努力了。

二九，五，一五。

大一國文教材之編纂經過與其旨趣

一　引言

大學一年級的國文，在各大學中向成問題，學生之需要不一致，學校各方面之期望不一致，卽在國文學系各教員之主張也往往不一致，顧此失彼，難求兩全，所以有的大學索性根本取消第一年的國文，有的大學雖有第一年國文而國文系不負此責任，一聽各學院各學系之各自為政。吾校既不能取消第一年國文，而又欲國文系負此責任，於是本系對於一年級國文教材的編纂，便成為歷年討論的問題。顧歷年雖在改進途中，而總難得一具體的意見，究其原因，卽由上述種種之不一致性難以解決的緣故。勉強欲調劑此種不一致性，於是會合衆人之意旨，兼顧各方之需要，共同選也共同編，然以會議時間的不充分，結果也難副理想的期望。因此，又感覺到共同編纂也有事實上的困難。於是來年的大一國文教材，卽由虞一人試編。這原是一種大膽的嘗試，因為選文本是費力而不討好的事，其難副理想也自在意中，惟以選輯貴有選輯的宗旨，故由一人負責，或

者比較容易看出編纂之指趣。因此，我於編纂完竣以後，索性於序目編例中述其經過與選輯標準。此種編纂指趣，本無何等重要之點，不過以其在各大學中均有同樣的問題，而此問題所波及的，有文學上的問題，如文言白話之爭是，有教育上的問題，如大學中學國文教學法之區別是；所以頗想乘此機會，貢其一得之愚，以就正於海內之研究文學與教育者。

一年級的國文教材，現分為二種教本，一為近代文編，一為學文示例。我於學文示例中寫一篇序以說明此二書之編纂指趣。至近代文編之編纂指趣則以涉及文言白話的問題，故即用本期所載新文藝運動應走的新途徑一文以代序；而於代序之外另有編例及序目。編例與序目因是舊的體裁故用文言，其他諸文均為白話，於是文言白話在本文中便成為不一致了；好在本文原是由數篇文字雜湊以成的，所以此種不一致，猶不關緊要。

二　學文示例序

作文法可說而不可說：而可說者即所謂「每自屬文尤見其情」；而不可說者，又所謂「是蓋輪扁所不得言，故亦非華說之所能精」。所以舊的如論說入門一類之書固嫌其

餖飣而無當性靈，卽新的如小品文作法一類之書也何嘗能道着邊際，引人入勝。因此，這一類的書便很少佳構。無已，只有夏丏尊葉聖陶二先生合著的文心，利用故事的穿插，貫串成一部有條有理有系統的著作，深入而能顯出，抽象的問題而能具體的說明，而說來又能頭頭是道，不是浮光掠影之談，這不能不說是作文法中生面別開的空前著作了。

然而，文心一書只是爲中學生說法，在大學中用之便不甚相宜。我這般說，不是貶損了文心的價值，乃是說一切作文法中所可舉以示人的問題，在文心中差不多都巳說過了。假使爲指導大學生的作文而再複述一遍則殊覺無謂，或欲勘進一層，則又屬難能。何以故？因爲這本非華說之所能精，所以中學生的作文法可說，而大學生的作文法則不可說。

大學生的作文法不可說，而自大學取消預科之後，各大學的大一國文便成爲全體必修的課目，而此全體必修課的目的，卻又重在作文技巧的訓練，於是大學的國文教學便成爲問題。假使不加注意，則一年復一年，也許因爲減少學生之興趣，也許因爲不合學生之需要，而教者諄諄，聽者藐藐，或將使國文程度之低落，成爲逐漸顯著的現象。因此，我們對於大一國文的訓練，對於大一國文課本的編纂，便不得不注意學生的興趣問

題，需要問題；易言之，即是如何與作文取得連繫，而於作文訓練多少得一些幫助。

本書的編纂即是基於這種目的，這種需要而進行的。

* * * * *

實在，大一國文課本的編纂，也眞不是一件容易的事。仍循桐城舊法，選唐宋八家之文，不用說現在，即在前十幾年的學生，也早已厭惡了。於是易之以學術文，美其名曰國故，上下古今，源源本本，在教者講得滔滔不絕，在聽者也聽來亹亹忘倦，似乎有些成效了，然而眼之高無補於手之低，智識的獲得原與技能的訓練不一定有很深的關係，而學術文的訓練遂歸於失敗。於是或易之以韻文或小品文，美其名曰純文藝，唐人傳奇，明清說部，六朝小品，蘇黃短簡，以及樂府詩詞無不具備，橫編的成爲文體類例，縱編的成爲文學史料，最低限度可以引起學生對於文藝的欣賞，然而適合於文學院的學生，却不一定適合於理學院學生之需要，脾胃不同，愛憎斯異，而純文藝的訓練也不能不謂爲失敗。於是又或因事制宜，爲文學院學生選授純文藝的教材，爲法學院學生選授社會科學的教材，爲理學院學生選授自然科學的教材，各得其宜，似乎也是理想的辦法，然而其苦心可佩，其成效仍難覩，因爲這與學術文的教材，同樣有側重知識的弊病。何況愈是狹義的應用往往愈不適於應用。由用言，原有無用之用，有超功利的用，

而舊日文獻中有關社會科學或自然科學的材料，更談不到實際的應用。所以因事制宜的辦法，也一樣地行不通。

再加以選材的標準稍高，則學生看不懂，句荊字棘，又無適當的工具書可供檢查，於是惟有望文生嘆，束書不觀，而教員也只能逐字逐句地講，遂與中學的國文教學法，並沒有什麽分別；標準稍低，則學生又因其太易，不免玩忽視之，而此課遂等於虛設，國文一課乃成爲學生休息的機會。這由標準言，是編纂困難之一。又由選材的內容言，也有同樣困難。重在名著，則開明北新各書局之活葉文選早已選過，其教材必有許多爲一部分學生所已習；若使避熟就生，固無學生複習之弊，然而文章藝術畢竟不如膾炙人口者爲佳，而且誦習膾炙人口之名著，卽使未能欣賞其文藝，最低限度也可謂是了解一些國學的常識。在中學所誦習的，反是第一流的名著，在大學所誦習的，反是第二流的文章，這又如何能引起學生之興趣！所以由內容言也是編纂困難之一。

這是說編纂上的困難，至於應用上則更成問題。國文教學或重在思想之訓練，或重在技巧之訓練，原如車之雙輪，鳥之雙翼，不可偏廢，但現時學生之通病，若用小品散文抒寫雜感，是其所長，至於條理組織，是其所短，是則在思想訓練已經稍有缺陷了，何況技巧上的訓練也還有問題。自文學革命以來，文言白話儼成對壘，有的中學全重文

言，有的中學全重白話，更有的隨教員興趣，甲教員來則講文言，乙教員來則教白話，於是學生對於語言文字之訓練本已難蘄一致。再加以語言文字之訓練，與文學之訓練在大學國文教學中又是同樣的重要，而以此二者性質之不同，方法之互異，又不免有顧此失彼之慮。所以欲蘄國文教本之能引起學生興趣，能適合一般需要，能與作文取得連繫，能避免中學教材之重複，能使教學方法與中學不同，能兼重思想與技能之訓練，能兼重文言與白話之訓練，能兼重語言文字與文學之訓練，如百效膏，如萬應錠，殆為事實上之所不可能。並非不可能，其原因乃在同一教本之中，有文言，有白話，有文藝文，有學術文，有名著，有非名著，古今雜陳，新舊兼備，而復精粗不別，冶金錫於一鑪，結果將使人茫然於是書編纂旨趣之所在。蕪雜而無條理，雖具衆美，卻不能顯其一美，這是所以欲求百效萬應為不可能之故。

*　　*　　*　　*　　*

因此，現在分編二書，一是近代文編，以思想訓練為主而以技巧訓練為輔，一卽本書——學文示例，以技巧訓練為主而以思想訓練為輔。技巧與思想原卽一件事的兩方面，本有聯帶關係，為說明的方便雖可分而為二，但在實際上則訓練思想而技巧的訓練隨之，訓練技巧而思想的訓練也隨之，所以此二書之分編也不過是比較側重在任何一方

面而已。又，於近代文編則重在語言文字之訓練，於學文示例則重在文學之訓練，此二者也只是同一進程中的兩階段，自有連續關係；所以由大體言雖有所側重，而論二書之內容則近代文編中不是沒有文藝的作品，學文示例中也不是不講語言文字運用的方法。至於白話文言，則二書中兼有之；兼有之，正可看出此二者之關係，而同時也能適合一般之需要。

在應用上，學文示例當然與作文有關係，而近代文編以體分類，也正是為作文的幫助。所讀即所作，這是我於編纂時所注意的一種目標。由一般情形言，往往讀的是文言，而作的是白話，讀的是學術文，而作的是小品文，更有時自由命題，於是學生或且抄襲舊作以塞責，而於作文重在訓練的意義似乎更相背馳了。

又，在應用上，學文示例固是一種新的編製，新的方法，但近代文編多選明顯之作以便學生預習，這也是與中學國文教學法不同之處。這樣，所以即使有中學讀過的教材，而方法不同，而觀感自別。同一教材，有比較，可參證，教者易於發揮，學者亦易於領悟；有講授的教材，有參考的教材，自不會感覺單調而興趣索然了。

離之則雙美，這是所以分編為二書，而二書仍是互相為輔的原因。

再有，按照教育部規定，小學的國文訓練重在白話，中學的國文訓練兼及文言，那

麼，大學的國文教學，即使不專重文言，至少也不能不顧及文言的訓練。然而一重文言，便將認爲迷戀骸骨，便將認爲違反潮流，種種責難因之以起；固然，如前數年的讀經問題，確也有迷戀骸骨之嫌，而於每一種運動初起之時，事實上也不能不過正以矯枉，所以這些責難不能謂是絕無理由。然而我們一方面不欲爲迷戀骸骨者推波助瀾，助其張目，一方面又須顧到社會的實際情形，不欲使受過十數年國文訓練的人到社會上竟不能應用。於是只有按照教部的規定，文白兼重，使大學畢業生的國文程度，至少也有充分運用語言文字的技能。我們可以不做文言，卻不能說不會文言；我們可以不提倡文言，卻不能不顧到文言。我們之顧及文言，正與迷戀骸骨者不同，不以文言爲美文，而以文言爲時下的應用文。我們相信在文學史上有地位者，一定是白話文，而文言則只是所謂時下文字而已。我們又相信文言中的詞彙也有在白話文中應用的可能，爲要增加白話文詞彙之豐富，便有研習文言的需要。我們更相信爲要矯正白話文之過度歐化，不使成爲洋八股，不使與民衆生隔閡，則熟習一些中土舊有之語言文字的慣例，也不能謂爲無意義的訓練。然而，我們對於文言訓練的限度僅止於此。僅止於此，所以對於教材的編纂，不僅文白兼收，而且對於文言文之選輯，不復如古文辭類纂的編製，不復如駢體文鈔的編製，不復如經史百家雜鈔的編製；因爲此類編製都所以示人以鵠的；示人以

鵠的，那纔是提倡文言，而不是注重語言文字運用的訓練。這點分別，必得先加以辨析。

爲了這些關係，所以對於以體分類的，稱之爲近代文編，而不錄桐城派以前之文；即因以前之文，雖昔人自矜爲抑揚吞吐情韻不匱之作，而實則眞不免曾滌生所謂「浮芥舟以縱送於蹏涔之水」之譏。乾枯貧瘠，難有創格，這正是舊文藝的致命傷。由這一點言，轉不如近人所作，論議則反覆闡陳，敍記亦描寫淋漓，反有生命，反有大氣旁薄之象。正因我們不要再提倡落套的舊格，所以我們所注意的只是語言文字的訓練而已，只是如何運用白話或文言以發表思想或記載事實的技能而已，只是使大學生如何具有此種訓練以應社會的需要而已。社會猶有此需要，這是事實，我們不能不顧及擺在面前的事實。爲要顧及這些事實而注重的文言訓練，便不需要以唐宋八家爲範作，不需要以先秦諸子爲階梯，更不需要宗經，更何論乎徵聖。所以認爲這樣編製比較沒有學習文言的流弊。

也爲了上文所說的關係，所以對於選錄古人文篇者稱之爲學文示例；其編製以例爲綱而不以體分類。蓋示人以例則舉一反三，在於讀者，變化由人，自不必出於一途；示人以體，則規範前作，亦步亦趨，標準既在，自然不免陷於落套。所以我於以體分類

者，則示人以運用語言文字的鵠的，而不重在文學的訓練；以例爲綱者則示人以行文之變化，較重在文學的訓練而不是語言文字的訓練。

這更是我所以一方面雖顧到文言訓練，而一方面對於國文教本之選材卻不循舊格，不以古人佳作爲標準的緣故。

* * * * *

上文云云，都是說明本書與近代文編編纂的恉趣。近代文編編纂之恉趣明，於是本書編纂之恉趣亦明。近代文編以重在語言文字之訓練，所以與作文法無關；本書以重在文學的訓練，所以所示人者是修辭之刪改或潤飾之例，行文之因襲或變化之例，因此，卽視爲作文法一類的書也未嘗不可。這是本書與近代文編恉趣不同的地方。

由例言，分爲五項。一，評改例，分摘謬修正二目，其要在去文章之病：摘謬是消極的去病之例，修正是積極的去病之例。二，擬襲例，分摹擬借襲二目，摹擬重在規範體貌，借襲重在點竄陳言，故又爲根據舊作以成新製之例。三，變翻例，分譯辭翻體二目，或迻譯古語，或櫽栝成文，這又是改變舊作以成新製之例。四，申駁例，分續廣駁難二目，續廣以申前文未盡之意，駁難以正昔人未愜之見，這又重在立意方面，是補正舊作以成新製之例。五，鎔裁例，此則爲學文最後工夫，是摹擬而異其形迹，出因襲而

自生變化，或同一題材而異其結構，或異其題材而合其神情，參互比較，反覆推尋，或者眞能如昔人所謂「覩才士之所作，竊有以得其用心」。所以這又是比較舊作以啓迪新知之例。

我嘗以爲作文法的基礎問題，文心言之已明；作文法的精微之處，又不易以言辭說明，所以只有以例示人，使人自生領悟，或不失爲一種方法。所謂作文法不可說而可說者，又在於此。欲選文言文爲教材，而蘄其與作文有聯繫，而蘄其不循舊格，不致落套，則此種編纂方法，或者有一些價值。方聞君子，幸辱教之！

三　近代文編代序（見前新文藝運動應走的新途徑）

四　近代文編編例

一•本編爲燕京大學一年級生國文課參考教材，目的在適合大學生一般之需要，故所選文篇重在應用。第應用之義有廣有狹，眞氏文章正宗所分議論敍事二類，曾氏經史百家雜鈔所分著述記載二門，卽廣義之應用文也；至眞氏之辭命文，曾氏之告語門，則應用之狹義矣。本編所輯以敍事議論二體爲主，而附以辭命告語之文，其類例雖與眞

會二氏不盡相同，然大要以此爲歸云。

二．文言白話之爭，至今未泯，實則由文藝言之，白話文自占優勢，由應用言之，文言文猶有其需要，故私人述作可用白話，公牘往來猶用文言，且即就私人述作而言，商量舊學不妨文言，涵養新知宜用白話。凡此因人制宜，因事制宜之處，足徵文言肄習，難遽廢置，故本編所選近代人士之作，文白互收，取便模楷。

三．近人所用「近代」二字，義界各別，有以明清爲近代者，有以近三百年爲近代者，有以鴉片戰役以後爲近代者，有以戊戌變政以後爲近代者，更有以民國以來爲近代者。本編既重應用，自以不背現代生活爲原則，爰以戊戌變政爲中心，輯錄同光以來有關灌輸思想討論學術或研究生活之作，俾於講習之餘，兼收指導人生之效。

四．學文訓練或重思想或重技巧，原可分爲二途。本編內容既以現代生活爲歸，故側重思想之訓練，而於技巧方面，只注重語言文字之運用，與學文示例之兼重文學趣味者不同。是以所選教材，務取明顯，以便學生預習，俾增閱讀能力；同時又以體式分組，俾與作文取得連繫，庶於臨文之頃，得有觀摩之資。

五．日記筆記二體，長短任意，論敘兼備，應用之廣，莫與比倫；以其不成篇章，最易學習，故列於首。

六．議論敍事二類互有短長，於其輕重難易亦人異其見。茲以養成學生重視實際之習慣，故先從敍事入手，免蹈空論惡習。首遊記，爲寫景之文，次傳記，爲狀人之文，又次敍記，爲記事之文；至其莊諧互出有類小品者亦附載焉。

七．論議之文重在辨照然否，抒其獨見，顧是非之念或本諸自我，或啓自對方，所感不同，爲體亦異。茲以本諸自我者爲論說，啓自對方者爲論評，而以往復商榷二端兼備者爲論辨，條流雖繁，要不出此三途矣。

八．議論敍事兼備之體，其施諸人事者有題序書告二類，用於學術者有論述疏證二類，是均合於大學生一般需要，故以殿後。

五　近代文編序目　目闕

1　日記

日記之體，小則記述身邊瑣事，大則有關一代掌故；其文或謹嚴似史，或詼諧類說部，述作兼備，莊諧互陳，德性才學，均可於是覘之，知人論世，此其選矣。清季湘鄉以還，越縵湘綺、最爲著稱，飲冰集中亦多可採；近人爲之，厥體益放，蓋且淪爲報紙之通訊焉：最錄數節以備一格。

2 筆記

筆記之作，頗與日記相類，或作，或述，或記敍，或論議，舊聞新知，罔不賅羅，蓋亦文體中之博大教主也。吉光片羽，金屑紛披，殆所謂以寸鐵殺人者歟？就其性質體製，爲選數家示例如左。

3 遊記

遊記之體爲用頗廣，范水模山則宇宙供其雕鑱，述風語俗斯耳目爲之生新，遊蹤所至，勝致足寫，固亦時人之所尙也。狀景述事各舉數篇；其以日記書牘體寫者亦附載焉。

4 傳記

自史遷作史記，創爲列傳，於是記人之作多名爲傳。第傳之爲誼，取乎傳示，其體較尊，故昔人有傳乃史職之論；今雖不泥此說，然亦取其人事較重足資矜式者，不僅係乎文辭已也。西哲列傳間載一二，以爲紹介學術思想之資。

5 敍記

記事之作，爲用至廣而體亦最繁。其記國家大政者則爲典志，述個人瑣事者則類小品，紀實者爲史乘，構虛者成說部；此外施諸實用則爲碑志，雜以情感又類哀祭或頌

贊，至與傳記遊記相淆者，尤數見不鮮。茲錄其體製明顯內容翔實者以爲敍記之範。

6 論說

論發胸臆，義取敷陳，說憑口舌，言貴悅懌，議論之文，固有不重評騭，祇尙煒燁者矣。遊說之作，宜入辭命；說解之文，鄰於傳注；寓言雜說雖亦譎詭足悅，然不免淪於說部矣。茲並不採；惟取其異於論評論辨而出於自我之感動者入此類。

7 論評

是非之念起自外緣，而祇加論斷，體異辨難者，是爲評騭之文。彥和詮論謂「陳政則與議說合契，辨史則與贊評齊行，」政之與史雖有今古之殊，要均評事之屬也；論評之作以斯爲多。至或說經鏗鏗，說詩霏霏，粲乎有述，近於彥和所謂釋經詮文者，則近人書評之作足以當之。求其上下千古，作作有芒，命意遣詞，國門可懸者，以爲論評之選。

8 論辨

昔桓譚新論，王充論衡，以論名書，而旨在辨照然否，是論之爲體，固以辨析是非爲幟志。顧是非之辨，有據理陳辭，一掃蚍蜉者，此駁人之文，雖近論評，要亦抒其獨見也；有詰曲究盡往復攻難者，此反駁之文，雖同論說，而其旨在立而能破，則又論評

之屬矣。自西學東漸，古今新舊異其畛域，即西學之中又復派別紛岐，出主入奴，互為水火，於是論辨之作，一時稱盛。至其辨古書，辨地理，辨古人，如張相古今文綜所舉者，則雖名為辨而實考訂之文，別輯為類。

9 題序

序者緒也，言其善敍事理，乙乙不窮若絲之緒也。其以事為主者則敍事之體，以理為主者則議論之體，二者不同，故眞氏文章正宗已分編之；嗣後徐氏明辨亦仍其例，分列上下二卷。實則序之為體，義資紬繹，意在敷陳，其所以別為一體者，乃由出言吐辭之法與他體不類，初不關議論敍事性質之岐異也。今合而為一，而以作用為別：導言之作，褎然居首，所以著明其旨也；題跋之作，綴以足後，所以廣大其義也。或舉凡以鉤玄，或備忘而誌感，斯則題序之別矣。

10 書告

書告之體，舊分詔令奏議書牘三類，或復增以贈序，或則益以哀祭，雖均持之有故，言之成理，要為論古則當，語今則否。哀祭之體，多屬抒情，贈序之作，今無嗣響，至如詔令奏議二體則以政體變更，廢置不用；今所用者惟書牘文告二者而已。其專對一人或一機關言者為書牘，普告有衆者為文告，書記翩翩，二者盡之矣。近世黎庶昌

謂書牘有言理言情言事之別，故亦議論敍事兼有之體。

11 論述

彥和有言：「聖哲彝訓曰經，述經敍理曰論，」是論之爲體原通於敍述。第昔人爲學，多抽前緒，明道宗經，不墜聖意而已；今則歐風美雨，震撼一時，思潮務新，學術異舊，紹介之作蓋不可緩。審今古之殊勢，固宜其貌同而心異矣。

12 疏證

近世施畸論中國文體，謂理智之發出於辨是非者屬論評文，出於解疑惑者屬疏證文，其說甚允。自近人治學，好言科學方法，於是條例之析，論斷之精，每度越前人，傳箋則新義獨標，考證亦創獲時見，然繁冗不殺，亦其病也。最錄數篇，取其結體明淨較無枝辭蔓說者，以見考據詞章之未嘗不可合而爲一也。

作文摘謬實例序

——一個國文教學法中的新問題——

在民國二十七年時，因爲事實上的需要和逼促，使我注意到大學國文教學的問題。我爲了這問題，於是先定下兩種步驟，一是國文教材的編纂，又一是學生作業的整理。

我們所以先顧到這兩點：即因這與國文教學的方法有連帶的關係。我對於大學國文教學的基本信念有兩點：一是舊的教學方法不適於現在，又一是中學的教學方法不適於大學。因此，關於國文教材的編纂及學生作業的整理，也卽本此基本信念以進行。關於教材編纂的經過與旨趣，我已在二十八年度的文學年報第五期說明過了；至於學生作業的整理，則以尙未到結束的時候，故也沒有發表過意見。現在，黃如文先生等已將此項材料整理就緒，所以我再把從事於此項工作的經過與旨趣縷述如左：

一般青年常感覺到國文之重要，而同時又覺得自己國文程度之不夠，於是請教於先生，請教於作家，乃至請教於富有經驗的國文教員，——怎樣能使自己的文章寫得通順呢？這是一般人時常縈懷於腦際的問題；可是，所得到的答案，卻未必能滿足他們所預

期的要求。

這實在是一個難問題。問的人所需要的倒底是什麼呢？是文藝文？是學術文？是思想的訓練，抑是技巧的訓練？問得攏統，答的自然也不易着邊際。再有，答的人的興趣也各不相同。各有所長即各有所見，各有所見也即各有所蔽。我們姑且不說「莫把金針度與人」，即使有人肯把他所辛苦獲得的經驗，和盤托出，然其所告人的，是否正確，與是否適合問的人的需要，那便大成問題。

這實在是一個難問題。知者不言，言者不知，昔人謂詩話作而詩亡，那麼學文方法，原不可舉以示人。再有，爲什麼知者不言？即因嚼飯喂人，總不如使人自嘗之甘。方東樹曾說過：「吾不言而使人以意逆之，則其思之深得之固，而其味長。言之愈悉，使人習口耳而不察，道聽塗說，不得其所以言之意，反以褻吾至教。」㊀那麼，「眞力不至則精識不生，」㊁此類問題，除使人自悟外，實在也沒有什麼辦法。

* * * * *

然而我們能知難而退，遽止於是嗎？我們總想在沒有辦法之中，找出一些辦法；我們更想在舊的普通的辦法之外，找出一些新的或特殊的辦法。

㊀儀衛軒文集六，合刻歸震川圈識史記例意劉海峯論文偶記跋。㊁同上卷七，答葉溥求論古文書。

以前一般人對於學習國文別無其他方法，只是熟讀精誦而已。以前一般人對於國文教學也別無其他方法，只是逐句解釋而已。其高者則有所謂評點圈識之學。然而這些方法，在今日已不能適用。蓋以（1）逐句解釋在中小學猶有其需要，在大學便覺其無謂。（2）評點圈識之學，章實齋已議其不合文理；㈢現代人學文，更不用泥此死法。至於（3）熟讀精誦的方法，又只可意會而不可言傳，玄之又玄，使人無可以入手之處，故實行爲難。此其一。又，熟讀精誦，只是昔人所謂學古人說話聲響而已，僅僅學古人說話聲響，在昔道學家已不能滿意，何況今日！此其二。再有，古人爲文，歸趣一致，所以可以摹擬，同時也需要熟讀精誦，現在則語體文與，面目迥異，無用取則往古；因此，此種方法便不感需要。此其三。何況誦讀之調也如方言一樣，各地不同：大學中的教員學生既多來自各地，而欲以此不能統一的方法，強迫學生以誦讀，更爲事實上所不可能。此其四。因此，這些方法便不適宜於現代大學中的國文教學。

爲了舊的教學方法之不適於現代，爲了中學的教學方法之不適於大學，所以一方面對於教材的編纂，寧取其量之多而不必重在約選，寧取其質之濫而不必重在精選。蓋精選約選的目的，不外使人易於成誦，能有幾十篇古文琅琅上口，好似古人之音節都在我

㈢章氏遺書二，文理篇。

喉吻間而已。現在則不然！所重要的，乃在訓練其思想。如何使其思想有條理，如何使其思想有系統，易言之，卽如何駕馭繁複淩亂的思想，表現得明白而淸楚：這纔是我們所欲注意的問題。再有，所重要的，更在培植其思想。如何豐富其常識，如何啓發其澈悟，學充則文自至，所以更應注意，如何使其洋洋纚纚，思無窮，寫不竭，減少無話可說的痛苦。因此，多讀不如多看，多講授不如多參考，選短文不如選長文，講詞句的意義或出處，不如講整篇的組織，就篇內講解不如就篇外發揮。這是教材的選輯基於此種教學方法的關係。

其在另一方面，對於學生作業的整理，又因我們所注意的，不是學古人的說話聲響，乃是學古人的說話方法；而此種方法又不是起承轉合一挑一剔的工夫，乃在如何表現其思想，卽如何表達他所應說的話。因此，我們可以用此種標準注意古人的作品，同時也可以此種標準注意學生的作品。注意古人的作品，是所以示之準的；注意學生的作品，又所以去其病累。

* * * * *

陳思王言「世人著述不能無病。」㊃劉彥和也說：「古來文才，異世爭驅，或逸才以爽迅，或精思以纖密，而慮動難圓，鮮無瑕病。」㊄所以文章之病，不僅小學生有

之，中學生有之，大學生有之，即已成名的作家也有之。以陳思王這樣虛心，「好人譏彈其文，有不善者應時改定，」㊅猶且武帝誄中「尊靈永蟄」之句，明帝頌中「聖體浮輕」之語，見譏於文心雕龍。㊆所以作文非難，去病實爲難。

昔人稱黃魯直得宋子京唐史稿一册，見其竄易字句與初造意不同，而識其用意，於是文章日進；㊇又稱歐陽永叔爲文每就紙上淨訖，即黏挂齋壁，臥興觀之，屢思屢改；㊈又稱張文潛得白香山詩稿，竄改塗乙，幾不存一字。㊉於此，可以看出昔人之用心，無論如何明白平易之作，好似漫不經心，實則未有不加錘鍊而成者。看到昔人錘鍊之迹，於是便悟去病之方。蓋「大匠不示人以璞」，而此則以璞示人了；「鴛鴦繡了從教看，莫把金針度與人」，而此則以金針度人了。所以作文無法，去病便是法。

因此，我們要整理學生的作業，而於作文摘謬實例中設法減除行文易犯的病累。

平常，教員辛辛苦苦批改了學生的作文，也不暇再顧及牠能發生怎樣的效果；而學生接受了教員的批改，也往往不加注意，有時或且隨手扔入字紙簍中。我總覺得這些寶貴的材料任意棄置的可惜，所以有整理的計劃。實則此種計劃，以前雖沒有人注意及

㊃曹植與楊德祖書。㊄文心雕龍九，指瑕篇。㊅同注四。㊆同注五。㊇朱弁曲洧舊聞四。㊈陳善捫蝨新語。㊉魏慶之詩人玉屑八及王應奎柳南隨筆六。

此，而在我也未嘗不是受前人的啓示。王若虛的滹南文辨，葉燮的汪文摘謬，與方苞的古文約選，紀昀的史通削繁，都已明示人以作文去病的方法。民國以來有林傳甲評閱的易水文源，有中學生雜誌的文章病院與文章修改，於是文言文與白話文都有改正的實例。不過這些例，或是隨筆摘舉，或就整篇批改，都不曾明定類例，所以猶不成爲比較簡捷的方法而已。

現在，我們搜集這些作文易犯之錯誤，而分類歸納，具體地指示以如何改正的方法，則作文法不成爲空談而近於科學。再利用這些材料，用作測驗的工具，則對於國文的考試也比較有可靠的標準而切於實際的應用。我們所以認爲這是一種有意義的試驗者在此，我們所以認爲對於國文教學法當能有較滿意的貢獻者也在此。

不過我們因爲整理此項材料的麻煩，所以只能作一年的試驗。如使此種試驗能有比較良好的結果，我再希望，最好能有好幾年的材料，預先定下一個完整的計劃，注意文體的不同，注意題材的不同，則此項工作，一定比現在僅僅就一年中工作之所獲而加以整理者爲更有意義。

這又是我的一點希望。同時也希望各大學中也注意這問題——假使認爲合理的話。

三〇，五，六。

語文通論

郭紹虞著

語文通論續編

郭紹虞著

語言與文學

清華大學中國文學會編

上海書店

民國叢書

第三編

·49·

語言·文字類